

Université de Tartu
Faculté de philosophie
Département d'études romanes

Rannar Riispere

LA PRÉGNANCE DE LA MORT DANS LES RECITS DURASSIENS
DE LA VIE : *Le Ravissement de Lol V. Stein, India Song et Le Navire
Night*

Mémoire de licence

Sous la direction de Tanel Lepsoo

Tartu 2014

« Je te rencontre.
Je me souviens de toi.
Qui es-tu ?
Tu me tues.
Tu me fais du bien. »
(M. Duras, *Hiroshima mon amour*)

Table des matières

INTRODUCTION.....	4
1. LA MORT ET LA PASSION	11
1.1. LA MORT DANS UNE VIE EN COURS	11
1.1.1. <i>La mort omniprésente</i>	12
1.1.2. <i>La mort a plusieurs visages chez Duras</i>	14
1.1.3. <i>Le désir de mort</i>	17
1.2. LA PASSION COMME UNE TRAGEDIE	20
1.2.1. <i>La passion, c'est déjà une passion impossible</i>	22
1.2.2. <i>Rester passionné : une méthode pour vivre</i>	23
1.2.3. <i>La vie dans une mort en cours</i>	24
2. ECRIRE SUR LE CORPS MORT ET VIVANT DU MONDE.....	26
2.1. ÉCRIRE SUR LE CORPS MORT DU MONDE	26
2.1.1. <i>Le corps mort du monde</i>	28
2.1.2. <i>Le corps mort de l'amour</i>	32
2.2. LE CORPS VIVANT DU MONDE ET DE L'AMOUR	34
2.2.1. <i>Le but, c'est de vivre</i>	35
2.2.2. <i>L'amour omniprésent dans tous les œuvres</i>	36
3. LA VOIX/E DU GAI DESESPOIR.....	39
3.1. DIRE L'ABSENCE.....	41
3.2. LE NOM DE DIEU ET LE RIRE	44
CONCLUSION.....	47
BIBLIOGRAPHIE	49
RESÜMEE	52

Introduction

La mort porte en elle une démarche personnelle voire idiosyncratique. Elle nous interpelle régulièrement en nous rappelant notre « passage » sur terre. Elle est associée à la maladie, à la vieillesse, à l'accident, au destin, au tragique, à l'injustice, à l'impuissance, à la malchance, parfois à la délivrance, à la révolte de même qu'à la sympathie ou bien encore la compassion ou d'autres pensées parfois moins avouables. Elle nous fait peur, nous captive, nous repousse, mais nous effraie ou nous obsède ou nous fascine. Elle est une présence remarquable car indissociable de la vie. Elle est inscrite dès la vie, dans notre vie. Elle se manifeste par l'absence, le vide, par la souffrance, la douleur, ... Elle laisse une interrogation permanente, espoir de renaissance : que se passet-il après cette vie terrestre ?

La mort est donc pour la littérature ce qu'elle est pour la vie : une obsession indispensable ! Elle plane, survole, viole ou manipule les écrivains et poètes de diverses manières, sous différentes bannières, et dans toutes les langues. Elle vit à l'intérieur du texte littéraire comme elle vit en nous-même. Tyrannique et sublime, elle nourrit l'écrivain et lui octroie le droit à la curiosité et alimente la connaissance. La mort est gorgée de vie dans le corpus littéraire universel. Car, tandis que l'homme tâche de l'oublier dans sa vie quotidienne et y réussit souvent, l'écrivain, lui, s'en souvient toujours et il en parle. Maurice Blanchot (1980 : 108-109) dit dans son œuvre *L'Écriture du désastre* que

Écrire, ce n'est plus mettre au futur la mort toujours déjà passée, mais accepter de la subir sans la rendre présente et sans se rendre présent à elle, savoir qu'elle a eu lieu, bien qu'elle n'ait pas été éprouvée, et la reconnaître dans l'oubli qu'elle laisse et dont les traces qui s'effacent appellent à *s'excepter de l'ordre cosmique*, là où le désastre rend le réel impossible et le désir indésirable.

En effet, la mort est singulièrement familière pour Blanchot, homme gravement malade depuis l'âge de 16 ans suite à une intervention chirurgicale, décédé à l'âge de 76 ans et

pourtant toujours présent de part son œuvre dans l'intimité de la mort. Il décrira dans *l'Arrêt de mort* ou *La folie du jour* cette proximité de la mort liée à de multiples complications médicales qui le consomment petitement mais durablement « on guérit la plaie, on ne peut guérir l'essence d'une plaie » écrit Blanchot (1986 : 261). Pour soigner cette blessure interne, maladie du sang, son amie Marguerite Duras lui commandait à chacune de ses visites un steak grillé qui finira par devenir le « steak grillé de Maurice Blanchot¹ » (Bataille 1997 : 577-578).

L'objet d'étude de ce mémoire est donc la prégnance de la mort dans trois des œuvres de Marguerite Duras : *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *India Song* et *Le Navire Night*. Toutes ces œuvres sont différentes et même temps, elles se ressemblent : la première œuvre est un roman, la deuxième est une adaptation pour le théâtre et pour le cinéma d'un autre roman, qui s'intitule *Le Vice-consul*, et la troisième est un texte pour un film réalisé par elle-même en 1980. Le texte durassien ne relève jamais d'un genre unique ou pur. Il a du mal à trouver une définition générique stable, comme l'indique Marguerite Duras (2009 : 49) elle-même dans *Les Yeux verts*² : le livre ne peut se faire que « dans la méconnaissance des lois du genre. » Il y a sans cesse une transgression des genres, puisque les textes passent d'un genre à l'autre, d'un support à un autre mobilisant un sens ou l'autre. L'exemple emblématique est sans doute *India Song* désigné comme « texte-théâtre-film ».

Le Ravissement de Lol V. Stein, *India Song* et *Le Navire Night*, s'offrant comme une série de variations sur le thème de la mort et de l'amour passionnel, nous invitent à une lecture attentive des phénomènes d'écho qui font que chacun des textes, loin d'être isolé, entre en résonance avec celui qui l'a précédé et avec celui qui le suit. Les résonances riches et obsédantes entre les trois œuvres finissent par constituer des véritables réseaux, des constellations d'où surgit l'inconscient du texte qui ne saurait être assimilé à celui de l'écrivain. Dans ces trois œuvres, le thème de la mort est

¹ Dionys Mascolo évoque « le steak grillé de Maurice Blanchot », régime spécial réservé à l'hôte de la rue de Saint-Benoît et chaque fois commandé à son intention par Marguerite Duras. Georges Bataille y fait allusion dans une lettre à Mascolo.

² En juin 1980, les *Cahiers du cinéma* publient un numéro spécial intitulé *Les Yeux verts*, qui donne carte blanche à Marguerite Duras pour écrire sur le cinéma et choisir les illustrations. Marguerite Duras revient librement, au sein de ces textes, sur son œuvre cinématographique et s'exprime sur de nombreux sujets, allant de l'histoire et la littérature.

omniprésent. Duras fait du thème de la mort une véritable topique dont elle écrit pourtant l'absence en en relevant le caractère impossible, jusqu'à écrire *La Maladie de la mort*³, comme pour qualifier davantage un état déjà constitué de manque, un processus d'effacement long, négatif voire tragique.

Le Ravissement de Lol V. Stein : l'histoire de Lola Valérie Stein est racontée par Jacques Hold, l'homme qui l'aime et qui est le dernier amant de son amie Tatiana Karl. Il n'a guère d'éléments pour raconter la vie de la femme qu'il aime. Il sait que Lol et Tatiana étaient au collège de grandes amies. Il sait également que Lol a été fiancée à Michael Richardson. Il connaît la scène du bal à T. Beach, ou bien encore, celle où Anne-Marie Stretter lui ravit son fiancé, le mariage de Lol V. avec Jean Bedford, ses trois enfants et ses dix ans de vie à U. Bridge, son retour à S. Thala et enfin ses retrouvailles avec son amie Tatiana qui sont aussi sa rencontre avec elle, et qui marquera le glas de sa relation amoureuse avec Tatiana.

Jacques Hold fait des hypothèses et invente la vie de Lola V. Stein. Ses inventions composent le roman. La mise en roman débute par cette révélation : pour comprendre la femme qu'il aime et sa propre relation avec elle, il lui faut inventer la vie de Lol V. Stein. De nombreuses fois, dans le cours même du roman, il décrit une situation. Il pose la question de la suite comme une énigme. Il fait le choix d'une solution et indique très clairement sa décision de développer l'histoire dans ce sens.

India Song est une pièce de théâtre de Marguerite Duras qu'elle adapta et réalisa elle-même pour le cinéma, film sorti en 1975. Marguerite Duras a écrit *India Song* à la demande de Peter Hall en août 1972 pour une mise en scène à Londres. La pièce reprend le thème et les personnages du *Vice-Consul* tout en modifiant radicalement la perception. Le film a été tourné trois ans plus tard, en 1975. Bien que l'action se déroule à Calcutta, il a été tourné à Boulogne, dans le Palais Rothschild. La première partie évoque la vie d'Anne-Marie Stretter aux Indes, la seconde met en scène la réception qui

³ *La Maladie de la mort* est le récit d'un huis clos mettant en scène un homme incapable d'aimer et une femme payée pour se soumettre à ses volontés durant plusieurs nuits passées à l'hôtel. Tous les soirs se tient le même cérémonial, la femme arrive, s'étend nue sur le lit et s'endort. Les personnages ne se parlent pas beaucoup mais l'histoire continue malgré tout, chaque nuit se ressemble mais n'est pourtant jamais exactement la même.

a lieu à l'Ambassade de France, et la dernière se situe aux îles. La particularité du film se situe dans la désynchronisation de ce que Duras appelle dans *La Femme du Gange* (1973 : 103) « le film des voix » et le « film des images. » En effet, les personnages ne parlent jamais d'une manière synchronisée (leurs paroles ne sont accompagnées d'aucun mouvement des lèvres).

Le Navire Night est sans doute l'œuvre la moins connue de toutes. Dans ce livre Marguerite Duras nous raconte une histoire: celle d'un homme qui par désœuvrement compose des numéros de téléphone non attribués pour parvenir à toucher au bout de ce fil tenu une voix de femme, débute alors une histoire d'amour téléphonique qui va s'étendre sur trois ans. Dans une pièce sombre trois personnages évoluent hiératiquement. Peu à peu les pans de la personnalité de la jeune femme mystérieuse apparaissent à la lumière de la nuit : 26 ans, leucémique. Elle donne rendez-vous à son correspondant. Elle ne vient pas mais le fait surveiller, animée par une jalousie dévorante. L'histoire suit son cours jusqu'à ce que le futur mari de la jeune femme, au courant de l'existence du chaste amant téléphonique, ne le prévienne de la mort inéluctable.

Le choix d'étude est fondé sur le fait que Marguerite Duras est sans doute l'une des figures majeures de notre temps, un écrivain jouissant d'un prestige exceptionnel en Europe et au-delà et qui est très peu connue en Estonie. Son patronyme, Duras, est entré dans le langage commun via l'adjectif rattaché à son immense œuvre « durassien ». Elle a écrit environ une cinquantaine d'œuvres et elle a réalisé plusieurs films. Les témoignages de sa notoriété sont nombreux, en premier lieu sa forte présence dans les revues littéraires : en un demi-siècle, plusieurs milliers d'articles lui ont consacré, une soixantaine de thèses sont en cours. La France lui rend un hommage appuyé à l'occasion du centenaire de sa naissance. En France, elle est présente de manière très significative dans les manuels scolaires depuis les années soixante-dix : on a recensé jusqu'à plus de cent manuels lui octroyant une place, et cela dix ans déjà avant sa mort. Cependant, cette notoriété ne lui fut pas acquise d'emblée, elle l'a conquise progressivement. En effet, pendant longtemps, Marguerite Duras s'est plainte d'être mal aimée et mal connue du public, comme en témoigne cette remarque à Xavière Gauthier, au fil de leurs entretiens : « Je suis très connue, mais pas de l'intérieur. Je suis connue

autour, voyez, pour de mauvaises raisons, souvent », pouvons-nous lire dans *Les Parleuses*⁴ (1974 : 61). Cette remarque est tout à fait légitime et fait écho à la réputation d'auteur difficile qui était la sienne pendant des années, réputation entretenue également par sa production cinématographique. Il ne faut pas oublier que son œuvre a suscité des réactions très violentes, allant de la fascination au rejet. Ses prises de position politiques, ses engagements passionnés, le parfum de scandale qui a entouré sa vie, ont trop souvent occulté la portée de l'écriture jusqu'à faire oublier la dimension tragique, métaphysique, prophétique, mais au final poétique de son œuvre. La célébrité de Duras est désormais immense. Elle est sans doute l'auteure de la seconde moitié du XX^e siècle le plus traduit et le plus commenté. Elle est une référence.

La méthode de travail que nous proposons, est basée sur des lectures attentives et sur des analyses littéraires classiques. Elle procède par décomposition du sujet suivant la voie de l'analyse au sens grec du terme. Il s'agit donc d'une opération intellectuelle qui consiste à décomposer les œuvres en ses éléments essentiels afin d'en saisir les rapports tout en donnant un schéma général de l'ensemble. Cette méthode emprunte aux sciences humaines ou naturelles, permet d'avoir une vision claire et documentée de différents critiques et de biographies de l'auteure. Pour compléter et pour mieux appréhender les textes nous recourons aux articles, aux interviews, aux écrits, aux témoignages et aux émissions télévisées et radiophoniques où Duras elle-même donne des explications concernant ses œuvres. Souvent, ses explications sont basées sur l'expérience de sa propre vie ou/et celle de son entourage qui est une source inépuisable d'inspiration pour elle.

La mort chez Duras, plus précisément son omniprésence et ses multiples visages, notamment la passion en tant que « souffrance » et le désir de mort débiteront ce travail. Nous verrons comment chaque intrigue annonce une quête amoureuse qui devient au cours de l'histoire une passion. Cette passion est vécue comme une tragédie parce que l'objet de la passion reste inaccessible aux protagonistes. Cet aspect tragique de la passion repose dans l'impossibilité qui caractérise la relation amoureuse. Il est ainsi plus souvent question d'un amour qui est mort avant même avoir été vécu, en écho

⁴ *Les Parleuses* est un livre d'entretiens entre Marguerite Duras et Xavier Gauthier.

à la notion d'une « mort dans une vie en cours. » Chaque histoire d'amour s'avère toujours aller de pair avec un halo de mort, comme une ombre funèbre. Rester passionné pour les protagonistes est une méthode de vie, car la passion doit se lire comme une attente permanente et tragique. Rester passionné c'est être assuré de continuer à chercher quelque chose d'improbable et fuyant, mais aussi et surtout être déterminé à rester en vie. Ce manque fondateur constitue la logique même de la passion, c'est-à-dire du désir. Si bien qu'on peut se demander si au lieu de développer une « mort dans une vie en cours », nous ne devrions pas plutôt parler d'une « vie dans une mort en cours » tant l'enjeu de la tragédie fait vivre les histoires et ses intrigues.

Ensuite, dans la deuxième partie, nous verrons comment Duras s'intéresse aux corps qui composent le monde de la fiction, principalement ceux des femmes comme Lol, F et Anne-Marie Stretter, puis le corps, l'ossature de l'écriture elle-même. Ce sont justement « le corps mort du monde » et « le corps mort de l'amour » qui constituent l'ossature c'est-à-dire le squelette de l'écriture chez Duras. Par ailleurs, l'Œuvre de Duras n'est pas si tragique qu'il n'y paraît ; il semble que l'enjeu de la passion c'est le désir plein de vie, car la notion même de tragique n'est pas réfléchie par les personnages passionnés. Ils se contentent de vivre leur histoire, comme n'importe qu'elle autre histoire. C'est-à-dire Duras place ses histoires dans un cadre de normalité.

Enfin, dans la dernière partie, l'auteure ouvre la voie/x du gai désespoir, un nouveau genre qui semble mêler tous les contraires, rendant impossible toute interprétation à sens unique. Cette « mort dans une vie en cours » résonne plutôt comme une libération pour les protagonistes. La passion chez Duras est donc beaucoup plus nuancée qu'il n'y paraît. Son objectif ne vise pas explicitement la tragédie, qui signifierait, précisément, la mort de l'héroïne. Si une certaine tragédie demeure, c'est peut-être, pour les personnages d'être condamné à ne pas pouvoir mourir. La « possible » mort des héros pourrait alors être associée à une ombre inaccessible oh combien libératrice.

Le silence comme expression de la plénitude du vide est une composante importante de l'Œuvre de Duras. Peut-être que l'objet « improbable et fuyant » dont parle Sylvie

Loignon⁵ (2003 : 51) se trouve ici, dans l'écriture même. L'écrit paraît comme un dépassement du tragique et un arrachement à soi qui favorise l'accès à la plénitude de la vacuité. Duras recourt, paradoxalement, au silence pour traduire ce vide. Duras joue aussi du visible et de l'invisible, si bien qu'on peut se dire que la mort, on ne la voit jamais. La littérature chez Duras se nourrit d'un manque à voir.

Tout cela converge vers l'Absence la plus visible du cycle indien et du *Navire Night*, c'est-à-dire l'absence de Dieu. Dieu apparaît l'étalon des valeurs humaines, tant il exprime un manque, ou au-delà le sentiment d'un manque d'exister. Les protagonistes l'ont-il rejoint après leur « mort » ? C'est probablement Dieu, qui est cet « objet improbable et fuyant », dissimulé comme « l'ombre même du passionné ».

Finalement, s'il est un Dieu chez Duras, celui-ci ne peut être que transgressif.

Ainsi, Duras s'intéresse à la valeur subversive du rire qui agit comme une force révolutionnaire, perturbatrice et révélatrice.

⁵ Sylvie Loignon, ancienne élève de l'École Normale Supérieure de Fontenay/Saint-Cloud, agrégée de lettres modernes, docteur ès lettres a publié plusieurs ouvrages consacrés à Duras. Notamment : *Marguerite Duras* (L'Harmattan 2003). Actuellement, elle est considérée comme l'une des meilleures spécialistes de l'œuvre de Marguerite Duras. À ce titre, elle sera une des références essentielles dans ce mémoire.

1. La mort et la passion

1.1. La mort dans une vie en cours

« Voix 2 – Vous savez, les lépreux éclatent comme des sacs de poussière », trouvons nous à la page 26 d'*India Song* (IS : 26). Cette métaphore « à la Baudelaire », implacable, d'une beauté rare, exploite à la fois une vision poétique et tragique de l'existence. L'ambivalence de sa signification, si elle peut nous laisser pantois, n'en demeure pas moins belle et pleine de sens. Avec Duras, qui renouvelle le genre romanesque et revendique une nouvelle voie, structuration de l'écriture, toute œuvre paraît énigmatique et profondément marquée par une certaine « noirceur » passionnée des personnages principaux. Sylvie Loignon (2003 : 51- 56) affirme même qu'

à la recherche d'un objet improbable et fuyant, la passion se vit toujours comme une tragédie. L'enjeu de la passion dans l'œuvre durassienne est, semble-t-il, de montrer cette mort dans une vie en cours qui devient l'ombre même du passionné.

Mais loin d'être une évidence, l'écriture chez Duras pose de nombreuses questions. De manière générale, demandons-nous ce que signifient la mort et le désir de mort. S'agit-il d'un symbole ou d'une réalité pour les personnages principaux d'*India Song*, *Le Navire Night* et *Le Ravisement de Lol V. Stein* ? Plus concrètement, que veut signifier Sylvie Loignon lorsqu'elle évoque la notion d'objet ; les héros durassiens sont-ils vraiment en quête d'un objet insaisissable, à la fois responsable et moteur de la passion qu'éprouvent les personnages ? Dès lors, la quête d'amour qui guide Lol V. Stein, Anne-Marie Stretter et F est-elle synonyme de « tragédie » ou de « libération » ? La littérature chez Duras consiste-t-elle en ce que les intrigues, le style, et tout ce qui les entoure - donnant l'Œuvre - « montrent », affichent le tragique, voire l'encouragent au sein même des vies décrites ? Les personnages, souvent dans des états incertains, semblent pourtant proches de l'agonie ou, tout du moins, dotés d'une sensibilité marginale, indifférente, qui peuvent les entraîner peut-être, ou sûrement, dans la folie.

L'enjeu ne se situe-t-il pas davantage au centre de l'objet convoité, de la promesse d'une autre vie, celle d'un amour véritablement vécu et, enfin, assouvi ? La « mort dans une vie en cours » se transformerait alors en « vie dans une mort en cours », et l'Œuvre durassien, parfois comique, serait moins tragique qu'on ne le suppose. La question fondamentale est donc de savoir comment l'enjeu de la passion se vit comme une tragédie puis en quoi consiste cette tragédie ? Marguerite Duras semble placer tout son Œuvre sous le signe du deuil, avec une ombre funeste qui plane sur les êtres hantés par le macabre désir de lieux sombres juste éclairés de la lumière du soir. La mort est belle et bien présente partout.

1.1.1. La mort omniprésente

Le thème de la mort dans les œuvres de Duras est omniprésent. Les personnages, et plus précisément les personnages féminins, portent souvent l'empreinte de la mort comme le protagoniste principale du *Navire Night* qui est atteinte d'une maladie incurable qui la voue à une mort certaine. « Un jour elle apprend : elle est malade. Leucémique. Condamnée à mort. Maintenu en vie à force de soins, d'argent, depuis six ans, depuis l'âge de seize ans. Elle a maintenant vingt-six-ans. » (NN : 30). La jeune leucémique, nommée simplement F est l'un des rares personnages dans les œuvres de Duras qui est destinée à mourir physiquement à cause de sa maladie. D'ailleurs, si Duras donne souvent à ses personnages une apparence morbide, c'est peut-être, elle-même qu'elle projette comme un personnage marqué par l'agonie et la mort. À la fin du livre la jeune leucémique dit : « être de plus en plus malade. Et devoir mourir. » (NN : 76) Duras nous expose distinctement « une mort dans une vie en cours », une mort imminente du protagoniste.

Dans *India Song* tout se passe comme après cette vie terrestre, après la vie dans une atmosphère absolument funèbre. L'obscurité de la mort paraît régner partout. Duras raconte à Michelle Porte (2012 : 78) lors d'entretiens que la mort est partout dans cette œuvre « partout, dans le soleil qui se couche, dans la lumière, c'est toujours le soir, toujours la nuit, dans les formes, dans la réception qui est complètement moribonde. » Cette atmosphère est particulièrement bien décrite à la fin de la première partie de l'œuvre qui nous raconte la vie mystérieuse d'Anne-Marie Stretter. « Voix 1 / Ces

lueurs... Là ? / Voix 2 / Les crématoires. / Voix 1 / On brûle les morts de la faim ? / Voix 2 / Oui. / Le jour vient. / Silence. » (IS : 52) L'Inde subit, ici, comme une métaphorisation en s'apparentant à une représentation de l'Enfer. Elle est l'incarnation du tragique de l'existence humaine. Ces images suscitent dans l'esprit du lecteur des pensées relatives au passage de la vie à la mort et font ainsi d'*India Song* la royauté symbolique des Enfers et des morts.

En plus, le sommeil dans *India Song* semble l'égal de la mort. Duras célèbre la mort à travers cette métaphore à plusieurs reprises dans ses œuvres. « L'amant toujours près du corps endormi. La regarde. Prend ses mains, les touche. Les regarde. Les mains retombent mortes. » (IS : 37) Le sommeil, état non conscient et indifférent quant au réel maintien des liens étroits avec « la mort », état tout aussi chaotique. L'écrivain désigne d'ailleurs Anna-Maria Stretter comme une « dormeuse debout », c'est-à-dire comme une sorte de revenante habitée par la mort. « Puis lentement, il vient près d'elle, statufiée dans ses larmes, sous le ventilateur, endormie. Dormeuse debout : il la regarde. » (IS : 35) Quelques lignes auparavant on la nomme encore « la morte du Gange ». « Immobile, toujours devant nous la morte du Gange. Les voix sont un chant très bas qui ne réveille pas sa mort. » (IS : 32) Selon cette citation nous pouvons supposer qu'elle s'est noyée, mais est-ce la triste réalité ? Le livre ne nous renseigne pas sur les conditions exactes de sa fin tragique, cependant le lecteur peut soupçonner qu'elle s'est suicidée, faisant du thème de la mort un objet de doutes, entouré de mystères, d'énigmes qu'il s'agit pour le lecteur de mieux comprendre. « Voix 4 / Elle a dû rester là longtemps, jusqu'au jour – et puis elle a dû prendre l'allée ... (Arrêt.) C'est sur la plage qu'on a retrouvé le peignoir. » (IS : 145) En effet, Duras semble annihiler les conditions exactes de sa mort ainsi que l'identité de l'être humain et les immerge dans l'anonymat total. Anne-Marie Stretter disparaît sans laisser de trace dont l'épithèque devient illisible sur le monument funéraire ainsi qu'en affirment les Voix 1 et 2 d'*India Song* :

Voix 2 / ...morte aux îles... / Voix 1 / Ses yeux crevés de lumière, morts. / Voix 2 / Oui. / Sous la pierre, là-bas. / Autour, une boucle du Gange. [...] Voix 1 / Anne-Marie Stretter écrit sur la tombe ? / Voix 2 / Anna-Maria Guardi. Effacé. / Sa tombe de cimetière anglais... (IS : 32-44)

Silencieuse et mystérieuse, adultère et séductrice, la femme de l'administrateur, parcourant les colonies asiatiques jusqu'à Calcutta, fascine, obsède et captive le lecteur avec son aura de mort qui l'entoure.

Tout comme Anna-Maria Stretter Lol V. Stein est désignée « dormeuse debout », aux yeux « d'eau morte et de vase mêlées » dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*. « Il aimait cette femme-là, Lola Valérie, cette calme présence à ses côtés, cette dormeuse debout, cet effacement continu qui le faisait aller et venir entre l'oubli et les retrouvailles de sa blondeur ... » (R : 33, 83).

Ainsi que le précise Jean Cléder *et al* (2005 : 138) chez Duras, « l'identité entre la mort et le sommeil n'est pas simplement esthétique, destinée à dédramatiser la mort en la parant des manifestations paisibles du sommeil, elle est profondément métaphysique. » Le sommeil apparaît vraiment comme une plongée dans le chaos à l'égale de la mort. Nous avons déjà vu qu'Anne-Marie Stretter, dans *India Song* était désignée comme une « dormeuse debout », cependant quelques lignes auparavant, c'était la périphrase « la morte du Gange » qui servait à la nommer. L'équivalence entre la mort et le sommeil se trouve une nouvelle fois réaffirmée. Le sommeil comme la mort, nous précipite dans l'indifférenciation tant recherchée. Ainsi des trois corps endormis d'*India Song* : il forment une « masse immobile ». Puis, au fur et à mesure que l'obscurité épaissit : « On distingue de moins en moins les corps sous le ventilateur qui tourne toujours dans le lent miroitement de ses ailes. On ne les distingue plus les uns des autres. » (IS : 51) Toutes ces métaphores morbides dans ces œuvres convergent toutes vers l'idée de la mort qui a plusieurs faces.

1.1.2. La mort a plusieurs visages chez Duras

La mort a souvent plusieurs visages et nous pouvons ainsi évoquer sa symbolique passionnelle. Certains personnages en resteront à ce stade de la mort symbolique. Par exemple, dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* nous pouvons supposer que Lol est morte depuis le bal au casino de T. Beach, depuis le départ de son fiancé aux Indes pour suivre la femme qu'il aime désormais. Depuis ce soir-là, elle semble impuissante d'éprouver le moindre sentiment. Elle donne l'impression d'une mécanique inoccupée, laissant les

autres décider pour elle, même lorsqu'il s'agit de son propre mariage, faisant seulement semblant de mener une vie ordinaire. Elle a arrêté quasiment de parler après le choc provoqué par le départ de son fiancé. Puis petit à petit, le temps passant, elle recouvre l'usage de la parole. Cependant, elle continue à éprouver des difficultés pour achever ses phrases, qui fréquemment restent inachevées. « Elle cessa même petit à petit de parler. Sa colère vieillit, se découragea. Elle ne parla que pour dire qu'il lui était impossible d'exprimer combien c'était ennuyeux et long, long d'être Lol V. Stein. » (R : 24) On perçoit clairement dans le trouble de Lola Valérie Stein une certaine folie, une « mort symbolique », une sorte de désintéressement pour la vie en général : son corps est comme mort ainsi que son amour pour les choses. « Je suis ton seul témoin. Je peux le dire : non. Tu leur souriais. Tu ne souffrais pas. » (R : 99) L'absence de la souffrance et de la sensibilité montre que Lol est vraiment morte. Il a suffi d'un instant, celui où le regard, recelant un assassinat involontaire, de Michael Richardson a croisé celui d'Anne-Marie Stretter, pour que Lol soit exclue à jamais. Dans *India Song*, les deux voix font également une allusion sur le crime que les deux protagonistes ont laissé derrière eux. « Voix1 (temps) / L'ont abandonnée ? (Temps.) Tuée ? / Voix 2 / Oui. / Temps. / Voix 1 / Ce crime derrière eux ... » (IS : 37). Le livre nous confirme que ce meurtre ne peut être que celui commis contre Lol V. Stein : son abandon équivaut un homicide, puisque à partir de cet événement elle n'a plus été qu'une ombre de vie dans ce monde et, comme nous le confirme le livre, elle est plus absente que présente. De même, en décrivant sa physique d'une pâleur effrayante, Duras montre que sa mort symbolique a laissé également des traces macabres sur son corps. « Elle était belle mais elle avait, de la tristesse, de la lenteur du sang à remonter sa pente, la grise pâleur » (R : 29). D'ailleurs, on la croit « morte », quand des années plus tard, « elle revient à S. Thala » (R : 38), la ville de son enfance.

En effet, c'est peut-être justement cette folie qui permet à Lol V. Stein de ravir l'amant de Tatiana, Jacques Hold qui lui aussi porte une ombre lugubre. « Mais lorsqu'elle a levé les yeux j'ai vu une joie barbare, folle, dont tout son être devait être enfiévré » (R : 129). Le livre nous raconte qu'en voyant cette folie dans les yeux de Lol, Jacques Hold s'effondre empli des sentiments envers la femme qu'il aime. Dans ce passage, nous pouvons également observer une certaine mort symbolique qui affecte et paralyse le corps de l'homme. Quelques pages avant, nous découvrons, quand Jacques Hold et Lol

V. Stein restent pour la première fois seuls, le trouble suscité par le désir et qui évoquent les symptômes de la mort. « Je vais tomber. Une faiblesse monte dans mon corps, un niveau s'élève le sang noyé, le cœur est de vase, mou, il s'encrasse, il va s'endormir. » (R : 111) Cette description de l'état de Jacques Hold, en proie au désir, condense les images de mort les plus significatives de l'œuvre durassienne tout entière : celle de la noyade – la tentation de s'absorber, de disparaître dans la mer - apparaît à plusieurs reprises même si elle n'est véritablement réalisée qu'une seule fois avec le suicide d'Anne-Marie Stretter.

À la fin du livre, les yeux du protagoniste principal sont remplis, « par vagues successives », de larmes :

La mer monte enfin, elle noie les marécages bleus les uns après les autres, progressivement et avec une lenteur égale ils perdent leur individualité et se confondent avec la mer, c'est fait pour ceux-ci, mais d'autres attendent leur tour. La mort des marécages emplit Lol d'une tristesse abominable, elle attend, la prévoit, la voit. Elle la reconnaît. (R : 186-186)

Ce passage nous rappelle encore combien l'abandon de Lol par Michael Richardson pour Anne-Marie Stretter l'a anéanti lors du bal de T. Beach. Duras lie ainsi le choc éprouvé lors de la fête aux vagues successives de la mer et des larmes coulantes.

Ailleurs, dans *Le Navire Night*, la jeune leucémique nommée simplement « F » est décrite comme une morte-vivante et agonisante qui est « tuée » par l'histoire de ses mères le jour quand elle apprend que « sa mère officielle n'est pas sa vraie mère. Sa vraie mère est une ancienne domestique de l'hôtel de Neuilly. » (NN : 39) Nous savons déjà qu'elle est condamnée à mort depuis son plus jeune âge. À sa maladie mortelle vient s'ajouter son propre drame familial qui dégrade la situation physique de la jeune femme annonçant sa mort prochaine.

Elle dit qu'elle souffre. Physiquement. Très fort. De plus en plus fort. Qu'elle est très faible. De plus en plus faible. Si faible qu'elle tombe, et cela souvent. Et qu'elle se blesse, et qu'elle a tout corps marqué par les marques et les blessures de ses chutes. (NN : 42)

Ainsi, que ce soit Lol, Anne-Marie Stretter ou F, les protagonistes durassiens entretiennent avec la mort, ou quelque chose qui s'y apparente, un désir particulier, qui les obsède comme un amour passionnel.

1.1.3. Le désir de mort

Aujourd'hui plus que jamais, l'association de ces deux termes, désir et mort, peut étonner et choquer la conscience occidentale. L'inévitable est enfoui au plus profond de chacun qui s'efforce soit de nier la mort soit de la sublimer, deux manifestations d'un même rejet face à l'angoisse qu'elle suscite. Notre culture nous impose un effort continué dissociant la vie et la mort au seul profit de la vie, seule marquée positivement, permettant, promet-on, de tendre vers le bonheur érigé comme un absolu de réussite d'une vie. Or, l'œuvre de Duras s'écarte radicalement de l'attitude à l'égard de la mort. « Chez elle, la mort et la sexualité ne s'opposent plus comme principes antagonistes, mais à l'inverse, la passion exhibe le désir de mort qui gît au fond d'elle même » (Cléder *et al* 2005 : 138).

On n'en finirait pas de recenser les bals dans l'Œuvre de Duras. C'est le moment où le temps se suspend et où le désir devient un désir de mort et se fait le plus violent. Tout peut advenir, et surtout ce qui bouscule les règles sociales en déjouant toutes les prévisions d'avenir. « C'est dans la scène du bal du *Ravissement de Lol V. Stein* que Duras a poussé le plus loin l'accélération du tragique d'un destin » (Adler 2013 : 138). Ce désir de mort se vit comme une tragédie dans les textes de Duras parce qu'ils s'achèvent négativement.

Dès sa première apparition dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* (R : 15), lors du bal au casino T. Beach, le narrateur note qu'Anne-Marie Stretter, « était maigre, elle devait toujours l'avoir été. » Elle est comme l'ambassadrice de la mort dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* et *India Song* ; elle est toujours habillée en noir et son apparence exprime une certaine morbidité qui reflète l'agonie de son âme, sa « lèpre du cœur » (IS : 34), en souffrance perpétuelle. « Allongé sur un divan, longue, très mince, presque maigre, il y a une femme HABILLEE DE NOIR » (IS : 16). En outre, à chacune des apparitions, le récit souligne qu'elle est vêtue de noir. Dans *India Song* comme dans *Le Ravissement*

de *Lol V. Stein*, lorsqu'elle fait son entrée au bal, il est dit qu'elle porte « une robe noire » : toujours la même robe noire.

Elle était vêtue cette maigreur, se rappelait clairement Tatiana, d'une robe noire à double fourreau de tulle également noir, très décolletée. Elle se voulait ainsi faite et vêtue, et elle l'était à son souhait, irrévocablement. L'ossature admirable et de son corps et de son visage se devinait. Telle qu'elle apparaissait, telle, désormais, elle mourrait, avec son corps désiré. (R : 15-16)

La parure qu'elle choisit, de par sa coupe et sa couleur, accentue plus encore sa maigreur, sa gracilité, sa fragilité et finalement son état « d'agonie ». Elle seule est habillée de noir ; il est en effet précisé que toutes les autres femmes portent des robes longues de couleur.

Anne-Marie Stretter portera une robe noire – celle qu'elle portait au bal de S. Thala – celle qui est décrite dans *Le Ravissement de Lol V. Sein*. [...] Les autres femmes de la réception seront en robes longues, de couleur. (IS : 57)

Puis le livre nous apprend que dans sa résidence aux Îles, « Elle est pieds nus. Ses cheveux sont défaits. Elle porte le peignoir de coton noir, court. » (IS : 139) Une insistance aussi grande sur cette singularité lui confère une valeur éminemment symbolique. Tout comme l'ossature qui se laisse deviner à travers la maigreur, son émaciation évoque un corps cadavérique. La robe, invariablement noire, indique sa prochaine mort. Anne-Marie Stretter semble porter le deuil d'elle-même. D'ailleurs, lorsqu'elle est allongée, son corps apparaît différent, comme privé soudain de son volume habituel. Elle est plate, légère en état d'éthésie. Elle a la rectitude simple d'une morte. Morte mais vivante ou vivante mais morte. Lorsque Charles Rosett, dans la maison des Îles, regarde longuement, très longuement, Anne-Marie Stretter, qu'il désire, c'est son cadavre qui lui apparaît. « Il la voit [...] assise à se taire avec les trous de ses yeux dans son cadavre au milieu de Venise [...]. » (Duras 2002 : 191)

Dans *India Song*, « la morte du Gange » ne fait plus qu'un avec l'eau de la rivière sainte parce qu'elle semble toujours obsédée par la volonté de trouver sa propre fin. De par son apparence elle semble porter le deuil d'elle-même, en continu. Ainsi, la minceur

d'Anne-Marie Stretter, devenue au fil des années de la maigreur et au delà du rachitisme. Un autre détail confère à l'évocation du visage d'Anne-Marie Stretter une dimension funèbre. De surcroît, le regard, autant et plus peut-être même que la silhouette, anticipe déjà la mort du personnage, son absence, en ce qu'il est un « non-regard ». Ce regard, on ne parvient pas à le saisir, à l'accrocher ; « regard-trou », il engloutit le regard d'autrui pour l'annuler, ou le supprimer.

Enfin, la marque la plus profonde de cet état mortifère c'est « une grâce abandonnée, ployante, d'oiseau mort » (R : 15). La première impression qui se dégage de sa présence se trouve d'ailleurs confirmée par un examen plus attentif, lorsque s'impose son indolence d'une légèreté de cendre. La cendre, c'est ce qui reste quant tout a été consumé. Inlassablement, la réitération de l'image rend compte du travail d'effacement à l'œuvre ou déjà accompli en chaque héroïne durassienne. Même présente, elle paraît absente, elle donne l'impression de ne pas être vraiment là comme en témoigne cet échange entre un homme et une femme, lors du bal de l'ambassade. « Si vous écoutez bien, la voix a des inflexions italiennes ... Temps. - C'est vrai ... c'est peut-être ça qui prive de ... de la présence ... cette origine étrangère ? » (IS : 84)

La main de Lol a, elle aussi, une « odeur fade de poussière », tout comme ses cheveux, et les traits de son visage s'estompent, s'enlissent dans une « grise pâleur » (R : 28 - 29). Son corps se confond avec les éléments les plus impalpables, se dissout en eux en devenant poussière et cendres, deux images de la mort. Lol est déjà ce vers quoi elle s'approche : sa fin. Elle se consume de ses propres fantasmes : « Ce geste sans elle pour le voir, il meurt de soif, il s'effrite, il tombe, Lol est en cendres » (R : 56).

Et l'on peut imaginer avec Duras qu'elle devienne l'une des deux voix brûlées d'*India Song*, « l'une se brûlant à l'histoire d'Anne-Marie Stretter », et l'autre « à sa passion pour la voix 1 » (IS : 11). Le vice-consul, lui aussi porte les stigmates de la mort, déjà dans son regard ; il est un homme « au regard mort » (Duras 2002 : 128).

Plus largement dans l'ouvrage, la mort semble partout dissimulée dans les éléments ; au sein du soleil tombant qui annonce l'obscurité, dans la pluie, l'orage, la lumière sombre de la nuit. Duras fait dans *India Song* implicitement sentir au lecteur l'odeur de l'incinération : « Les crématoires se sont éteints. Le jour est arrivé. Blafard. » (IS : 118) L'air paraît sans cesse rempli par ce fumé, ce brouillard grisâtre de désir, car après que

le bois s'est consumé, il paraît logique d'insinuer qu'il ne reste plus que des cendres « blafardes », c'est-à-dire inertes. Pour aller plus loin, le style même de ces phrases mime le raccourcissement de la vie (neuf syllabes pour la première, six puis deux). Le début de la fin est inscrit. Cette décroissance s'achève et se consume de plus en plus vite. Que reste-t-il après ? Une « pause mortelle » puis un « silence long ».

La passion chez Duras semble donc éminemment liée au désir de mort, que porte l'écriture jusque dans ses traits les plus formels (« la police des livres⁶ » disait Duras à Bernard Pivot) et esthétiques. Désir et mort s'entrecroisent et l'auteure de dire : « l'amour c'est la passion ou alors ce n'est rien », (Bolt-Labarrère 1992 : 87) avec l'affirmation d'un état transitif direct : l'amour c'est la passion et la passion c'est la mort. Cependant, ce désir doit-il systématiquement être associé à quelque chose de négatif ou au delà tragique ? D'ailleurs, la mort, est-elle nécessairement une tragédie ?

1.2. La passion comme une tragédie

Nous avons vu que les textes durassiens semblent être hantés par la mort dont l'ombre funeste plane sur les êtres et les lieux. Ensuite, nous verrons que cette mort est toujours accompagnée par une passion qui devient une tragédie au cours des histoires d'amour dans l'Œuvre de Marguerite Duras. Avant de parler de l'aspect tragique de la passion il faudrait que nous nous interroguions quant à l'existence même de l'état amoureux.

Le but de cette réflexion est préciser les différents sentiments traités dans l'œuvre de Duras que nous regroupons par commodité à des fins analytiques sous le terme « d'amour ». Peut-être le principal sentiment serait le désir, le désir du corps, la fascination charnelle, l'envie de l'autre. Mais au désir se mêle la passion, sentiment très souvent indissociable de la douleur. De manière plus délicate on décèle les traces d'un amour « romantique », plus convenu, plus attendu car plus traditionnel. L'univers durassien est donc marqué par l'envahissement du désir de fusion qui caractérise la passion, ce désir impossible qui écartèle le sujet entre amour et haine, entre pulsion de

⁶ *Apostrophes*, production Antenne 2, émission de B. Pivot, réalisée par J. Cazaneve, diffusée le 28 septembre 1984, Paris, Archives vidéo de l'INA, 1984.

vie et pulsion de mort, et qui renvoie la passionné à un destin certainement tragique. Duras ne distingue plus le désir de l'amour, ainsi qu'elle l'explique à Xavière Gauthier (1974 : 22), allant même jusqu'à faire dire à une des voix d'*India Song* : « Je vous aime d'un désir absolu » (IS : 39).

Sylvie Loignon (2003 : 56) affirme même que « la passion est une tragédie car elle n'aboutit jamais à autre chose qu'à sa fin : elle n'a aucune réalisation possible autre que la mort, même s'il s'agit parfois d'une mort symbolique. »

L'aspect tragique de la passion reposerait peut-être dans l'impossibilité même qui caractérise les relations amoureuses. Il est ainsi plus souvent question d'un amour qui est mort avant même d'avoir été vécu. Dans *Le Vice- consul* et dans *India Song*, l'amour entre Anne-Marie Stretter et Le Jeune Attaché dont nous apprenons le nom dans *Le Vice-consul* (Jean-Marc de H.) demeure à distance : il naît et meurt dans le temps de la réception à l'ambassade, au cours de la danse qui réunit les deux protagonistes (IS : 79-85).

Lol V. Stein, jeune fille amoureuse de M. Richardson a dû faire aussi la preuve de cette impossibilité de vivre son amour : « L'amour qu'elle portait à Michael Richardson se mourait » (R : 25). C'était également le cas de la jeune leucémique dans *Le Navire Night*. Les deux protagonistes se sont mariées avec des hommes qu'elles aimaient sans passion mais avec moult doutes. L'amour peut ainsi être une tragédie car il n'aboutit jamais à autre chose qu'à sa propre fin, n'ayant aucune autre réalisation possible que la mort, même s'il s'agit parfois d'une mort symbolique pour Lol V. Stein, la jeune leucémique et J.M, l'homme de Gobelins. L'aspect tragique de la passion reposerait peut-être dans l'impossibilité même qui caractérise la relation amoureuse. Il est ainsi plus souvent question d'un amour qui est mort avant d'avoir été vécu, d'une « mort dans une vie en cours ». Dans *India Song*, la relation amoureuse entre Anne-Marie Stretter et Jean-Marc de H. demeure à distance comme F et J. M dans *Le Navire Night*. Cette passion devient une force supérieure qui emporte le passionné et le conduit jusqu'à la transgression, la folie, etc. « Elle dit qu'elle l'aime à la folie. Quelle est folle d'amour pour lui. Qu'elle est prête à tout quitter pour lui. » (NN : 31) La passion se vit donc comme une véritable destinée « pessimiste » ; elle se donne à lire comme un amour à mort. Une mise à mort programmée avec la passion suscitée, rendant indissociable les deux mots d'où l'expression française « un amour à mort ».

1.2.1. La passion, c'est déjà une passion impossible

Comme nous l'avons remarqué, le thème de la mort est très prégnant dans les œuvres de Duras. La mort est vivace. Chaque histoire d'amour s'avère toujours aller de pair avec un halo de mort, comme une « ombre » funèbre, funéraire, finalement destin funeste et mortuaire. L'histoire d'amour classique chez Duras paraît quasi impossible. Chaque intrigue annonce une quête amoureuse. Par exemple, Lol V. Stein est tout d'abord excitée par la pensée de se retrouver un jour avec Michael Richardson. Néanmoins, cet amour s'avère inatteignable et finit par la rendre « mélancolique », « indifférente », « impitoyable » et « injuste », elle qui était autrefois si tendre : « Elle était naturellement devenue impitoyable et même un peu injuste, depuis son histoire avec Michael Richardson. » (R : 32-33) L'enjeu de la passion durassienne consiste donc à courir après une absence, de s'épuiser et finalement d'en mourir.

Duras affirme dans *La Vie matérielle* (1994 : 31) :

Écrire ce n'est pas raconter des histoires. C'est le contraire de raconter des histoires. C'est raconter tout à la fois. C'est raconter une histoire et l'absence de cette histoire. C'est raconter une histoire qui en passe par son absence. Lol V. Stein est détruite par le bal de S. Thala. Lol V. Stein est bâti par le bal de S. Thala. [...] Toutes les femmes de mes livres, quel que soit leur âge, découlent de Lol V. Stein. C'est-à-dire d'un certain oubli d'elles-mêmes. [...] Toutes elles font le malheur de leur vie.

Ces paroles fortes de Marguerite Duras nous laissent croire que lorsque la relation a bel et bien lieu, elle ne semble devenir un absolu qu'au moment où les amants se séparent. Et où l'un d'eux disparaît.

Finalement, la passion prend toute sa dimension et toute sa force, lorsque le désir physique n'est plus possible, lorsque les deux amants sont déjà séparés alors même qu'ils sont en présence l'un de l'autre. C'est peut-être dans *Le Navire Night* que la séparation se fait la plus radicale : les amants ne sont en présence qu'à travers leurs voix, puisqu'ils ne font que se parler au téléphone. Aucune rencontre n'aura lieu. Sylvie Loignon (2003 : 52) dit même que c'est un gouffre téléphonique par lequel arrive la jouissance entre J.M l'homme des Gobelins, et F. la jeune malade. « Pendant des nuits et des nuits ils vivent le téléphone décroché. Dorment contre le récepteur. Parlent ou se taisent. Jouissent l'un à l'autre. C'est un orgasme noir. Sans toucher

réci-proque. Ni visage. Les yeux fermés. » (NN : 27) La mort est là encore présente sous cette forme d'orgasme noir, qui n'a pas de vie et ne donnera pas la vie.

La maladie, dont est atteinte F rend impossible l'histoire d'amour qui se déroule à distance, entre elle et le jeune homme des Gobelins. En effet, les deux amoureux sont destinés à vivre une passion amoureuse qui resta purement platonique. Ils ne se voient jamais et resteront l'un pour l'autre des inconnus, chacun réduit pour l'autre à une simple voix. Il s'agit là d'une histoire mortelle, vécue par-dessus « le gouffre téléphonique » et cadencée par les évanouissements de la jeune malade « de plus en plus faible » et fragile.

1.2.2. Rester passionné : une méthode pour vivre

On le voit bien, la vie chez Duras projette une ombre macabre. On observe une insistance vitale à écrire la vie des personnages, leur parcours, leur évolution, doublée par le doute voire l'échec. La passion doit se lire comme une méthode de vie ou une attente permanente et tragique. Rester passionné c'est être assuré de continuer à chercher quelque chose « d'improbable et fuyant », être déterminé à rester en vie « coûte que coûte ». Mais cette attente qui ne se réalise jamais totalement voire pas du tout reste indicible et implicite, car chez Duras, les personnages ne semblent pas réellement prendre en compte le tragique de leur existence et l'écriture reste opaque.

Par exemple, dans *Le Navire Night*, J.M attend sans cesse F dont il est amoureux, en vain : « Le rendez-vous devrait avoir lieu dans un café de la place de la Bastille à trois heures de l'après-midi. – Il l'attend, il dit pendant une heure et demie. Sans doute encore plus. Elle ne vient pas ». (NN : 34-35) À la page 77, F brouille encore les pistes en indiquant à J.M la date de son mariage mais guère « l'endroit ».

Une fois elle reste plusieurs jours sans téléphoner. Quand elle recommence à téléphoner elle lui annonce la nouvelle. / Elle lui dit être de plus en plus malade. Et devoir mourir. / Lui annonce son mariage. [...] Elle téléphone une dernière fois. / Lui dit la date du mariage. Pas l'endroit. / Lui dit n'avoir eu d'amour que pour lui, son seul amant. / Regrette d'avoir mourir. (NN : 76-77)

Le cœur de la pièce réside donc dans l'intérêt, la passion que porte J.M pour F et nous remarquons que celle-ci se termine lorsque le mariage entre F et son chirurgien est officialisé. Autrement dit, la vaine attente fait vivre le livre et ce n'est pas un hasard si celui-ci se termine par « Regrette d'avoir à mourir », faisant allusion à la fois à la mort imminente de F atteinte d'une leucémie mais aussi à la fin de l'ouvrage qui ne peut perdurer davantage.

Dans le même registre, l'histoire d'Anne-Marie Stretter semble aller de pair avec le fonctionnement continu d'un ventilateur qui paraît représenter symboliquement l'inférial tournoisement de sa vie. « Le ventilateur s'arrête. / On reste quelques secondes sur l'arrêt du ventilateur. / NOIR ». (IS : 145)

La pièce et le film se terminent lorsque « le ventilateur s'arrête ». C'est dire l'analogie que construit Duras entre l'attente des personnages, leurs désirs et la notion même de tragique, allant jusqu'à mélanger les registres, les histoires, les formes de l'écriture et de l'image.

La passion durassienne est d'abord celle d'une recherche, pour le lecteur qui tente de résoudre diverses énigmes (par exemple, le titre même du *Vice-consul* crée une attente quant au personnage éponyme alors que celui-ci apparaît relativement tard dans l'intrigue complexe), pour les personnages empêtrés dans une existence vague, c'est-à-dire tragique.

1.2.3. La vie dans une mort en cours

Si bien qu'on peut se demander si au lieu de développer, selon Sylvie Loignon, une « mort dans une vie en cours », nous ne devrions pas plutôt parler d'une « vie dans une mort en cours » tant l'enjeu de la passion comme tragédie fait vivre les histoires et ses intrigues. D'ailleurs, le temps chez Duras s'avère souvent être à rebours, comme si les jours étaient sans cesse décomptés. Pour le lecteur, l'agonie des personnages est un véritable topos durassien ; c'est au sein de cette agonie qu'ils cherchent leur raison de vivre. Dans *Le Navire Night*, la jouissance se mêle à la douleur. F, malade, est sur le point de mourir, et l'auteur joue de ce « balancement entre la vie et la mort », dans une

telle mesure qu'elle « disparaît / Se meurt / Se tait / Et puis revient à la vie / Il dit qu'il se met à l'aimer » (NN : 43). Ici, la passion en lien avec la tragédie est explicite car l'amour devient qu'à partir du moment où l'agonie, cette mort en cours, est à son comble.

Dans le registre du récit, les couples, dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, sont tous saisis dans un état plus ou moins avancé de décomposition ou de difficulté de vie ; chacun de ces états décrit les différents degrés de la vie de couple y compris la difficulté de se constituer en couple comme c'est le cas entre Jacques Hold et Lol. Le couple Anne-Marie Stretter et Michael Richardson ne vaut que pour briser les fiançailles de Lol avec Michael. Jean Bedford et Lol forment un couple sans vie. Tatiana et son mari, un couple sans réelle relation et Tatiana et son amant, un couple fondé sur le désir charnel sans réel amour et qui finit par se défaire quand Lol jette son dévolu sur Jacques H. Le système de relations entre personnages et couples a pour centre de gravité l'impossible relation de Michael Richardson et de Lol V. Stein, et la difficulté pour celle-ci de faire le deuil de la rupture : Lola Valérie dont Anne-Marie Stretter a ravi le fiancé un soir de bal à T. Beach, vit une souffrance si violente et si soudaine qu'elle est, elle-même, ravie à la vie et à l'expression des sentiments, jusqu'à l'extinction du désir, jusqu'à préférer la froideur ordonnée d'une vie de conventions aux risques du désir et du plaisir. Lol est un être qui ne peut se constituer en sujet de désir d'un homme, un être mort, à l'agonie, un être en souffrance.

2. Écrire sur le corps mort et vivant du monde

2.1. Écrire sur le corps mort du monde

« Voie 2 / [...] / L'homme maigre regarde toujours le corps endormi d'Anne-Marie Stretter. Regard vide. » (IS : 45) Cette citation à l'allitération en « M », qui marque une forme d'interrogation dubitative, sur le mode de l'interjection « MMM » sur l'existence, que nous identifions à la page 45 d'*India Song*, insiste particulièrement sur la notion problématique de corps chez Duras. Le corps, tour à tour personnifié comme substance même des mots et des personnages qui composent les histoires, est une topique vitale ou plutôt « morbide » pour comprendre l'enjeu de l'écriture chez l'auteure. Cela nous amène à le considérer comme « chétif », « maigre », semblant malade ou « endormi », voire presque ou totalement mort. C'est que chez Duras, le discours et le récit portent un « regard » focalisé sur le tragique de l'existence ou, plutôt, le vide et l'absence.

La fameuse écrivaine affirme même dans *L'Été 80* (Duras 1980 : 67) :

Je me suis dit qu'on écrivait toujours sur le corps mort du monde et, de même, sur le corps mort de l'amour. Que c'était dans les états d'absence que l'écrit s'engouffrait pour ne remplacer rien de ce qui avait été vécu ou supposé l'avoir été, mais pour consigner le désert par lui laissé.

C'est dire si Duras s'intéresse aux corps qui composent le monde de la fiction, principalement ceux des femmes comme Lol, F, Anne-Marie Stretter et la jeune fille dans *L'Amant* par exemple, puis le corps, l'ossature de l'écriture elle-même. Pourtant, cette citation à la poétique labyrinthique pose quelques questions. Par exemple, qu'est-ce que le corps mort du monde et de l'amour ? Que signifie même le corps chez Duras ? Doit-on le considérer comme le Personnage par excellence ou comme une consistance

squelettique de l'écriture elle-même ? D'autre part, pourquoi le considérer systématiquement comme mort, inerte, sans vie c'est-à-dire figé ?

Par ailleurs, l'auteure semble mêler la notion de « corps mort » à « l'état d'absence » ; si nous associons la symbolique de la mort à une forme d'absence, c'est-à-dire de ce qui n'est plus mais qui était là, alors nous comprenons mieux la citation.

Cependant, cela n'explique pas pourquoi il s'agit d'un « état », d'une « disposition » de choses ! Qu'est-ce qu'un « état d'absence » ? Qu'est-ce qu'une disposition invisible ? Cet oxymore pose problème. Comment le corps mort des choses et des êtres pourrait-il être à la fois là, et pas là ?

La seconde partie de la citation s'avère encore plus complexe. Le processus d'écriture durassien semble s'intéresser voire « s'engouffrer » dans ce qu'elle appelle le « désert » de « l'état d'absence ». À rebours et/ou à contrario de l'écriture classique romanesque qui élabore depuis le XIX^{ème} siècle surtout des mondes fictionnels fantastiques, vraisemblables ou des récits historiques, Duras semble développer une sorte de style « non conventionnel », renversant les codes. S'agit-il d'écrire sur le néant, sur le rien, de plonger dans un non-monde ou dans un monde où il ne resterait qu'une impression d'absence, un désert de sentiments, d'envies, plein de folie sur le modèle de Lol Valérie Stein ? Les mots de Duras sont éminemment philosophiques et semblent, visiblement, porter la littérature jusqu'à ses limites, jusqu'au bord du gouffre pour relever, peut-être, l'absurdité de l'existence et des choses.

D'une part, la vision tragique du monde et de l'existence que propose Duras nous amènera à considérer, au sein de l'Œuvre, la notion de corps mort de la société, des personnages principaux mais aussi de l'identité ; les chemins durassiens semblent souvent mener nulle-part, vers une absence que l'écriture met en abîme. Cependant, il serait réducteur de considérer que tout n'est que manque ; le désir, la passion et l'amour bien vivants jouent un rôle des plus importants, c'est là la matrice même de l'écriture qui prend corps dans un trop plein d'émotions mouvantes, enivrantes finalement destructrices .

2.1.1. Le corps mort du monde

Les personnages malades ou les corps en manque de désir et le thème de la mort sont omniprésents dans les œuvres de Duras. Dès lors, l'analogie entre la mort et le corps révèle tout son intérêt. Des « corps morts », il semble qu'on en trouve partout dans l'Œuvre, du moins, symboliquement. Lol n'est-elle pas morte de son vivant, pourrait-il d'ailleurs en être autrement, au cours du bal de T. Beach lorsque M. Richardson l'abandonne pour Anna-Maria Stretter, déambulant toute sa vie comme atteinte par une sorte de folie ? De même, Anna-Maria Stretter n'est-elle pas qualifiée par l'auteure de « dormeuse debout », c'est-à-dire de revenante habitée par la mort, ou de « morte du Gange » ? Ailleurs, dans *Le Navire Night*, la jeune leucémique nommée simplement « F. » n'est-elle pas décrite comme une morte-vivante et agonisante, « tuée » par l'histoire de ses mères ? Duras fait du thème de la mort une véritable topique dont elle écrit pourtant l'absence en en relevant le caractère impossible, jusqu'à écrire *La maladie de la mort*, comme pour qualifier davantage un état déjà constitué de manque, un processus d'effacement long, négatif voire tragique.

Dès lors, si la mort des corps en vie emplit les textes durassiens, le sujet de l'Œuvre paraît être plus largement associé au « corps mort du monde et de l'amour », pour ne pas dire le « corps mort » des choses en vie, tant de manière thématique que stylistique. Pour aller plus loin, recherchons dans les textes un corps véritablement mort ; ne trouve-t-on pas de personnage « tout à fait » mort ? En effet, nous ne trouvons pas de corps véritablement mort dans ces trois œuvres que nous étudions et c'est pourquoi pour illustrer cette citation de Duras nous devons recourir à *L'Amant*.

Dans *L'Amant*, souvent considéré comme l'autobiographie de Duras, analysons précisément la mort de la mère de la jeune fille qui aura pour amant un riche chinois :

Elle est morte [...] C'est là, dans la dernière maison [...] que je vois clairement la folie pour la première fois. Je vois que ma mère est clairement folle. Je vois que Dô et mon frère ont toujours eu accès à cette folie. Que moi, non, je ne l'avais jamais encore vue. (2011 : 39)

L'utilisation du complément « morte » intervient brutalement, marquant l'état d'une chose qui dès lors est absente. Cette brève introduction de la mort de la mère, suivie du

complément de lieu, tout au bout, dans la « dernière maison », soulignant le parallèle entre la fin d'une vie et la fin d'une localité, permet cependant à l'héroïne de « voir clairement », nettement, distinctement pour la première fois ce qu'elle n'avait jamais vu, c'est-à-dire la folie de cette fameuse mère. Duras emploie d'ailleurs la répétition et, double, de manière juxtaposée, cette clairvoyance stylisée à l'excès « clairement la folie » puis « clairement folle ». « Le corps mort du monde et de l'amour », réunis ici en la personne de la mère, semble donc a contrario révéler avec éclat un manque, une absence de lucidité passée. Il est à noter que la mort et ce qui résulte de la mort chez Duras amènent alors vers une forme de libération ; le « désert » par elle laissée consigne enfin dans l'esprit et sur le papier une révélation.

La jeunesse de Duras est mortifère : mort des parents (père, frère, mère..) et mort du pays dans lequel elle vit (décolonisation).

La mort est-elle pour autant libératrice ? Cela semble vrai pour toutes les héroïnes étudiées, du moins pour le lecteur qui comprend que c'est dans l'état de mort des êtres que Duras « s'engouffre » et invente là l'intérêt sinon primordial, du moins fondamental de sa littérature. Son histoire personnelle est ainsi en filigrane de son œuvre avec une pudeur inattendue.

Cependant, cette idée de « corps mort du monde et de l'amour » peut, plus largement, comprendre l'état de la société et de ses dérives. L'exemple de « corps morts » le plus prégnant semble se situer à la page 52 d'*India Song* où les victimes de la famine sont brûlées par groupe dans l'Inde des années soixante-dix : « Voix 1 / Ces lueurs... Là ? / Voix 2 / Les crématoires. / Voix 1 / On brûle les morts de la faim ? / Voix 2 / Oui. / Le jour vient. / Silence. » (IS: 52) La mort réelle habite le « corps » du roman et, brutalement, fait « le jour », la lumière morbide sur une situation des plus tendues. D'ailleurs, l'éclairage prend une dimension d'importance dans cette citation. Il s'agit pour l'auteure d'établir un parallèle entre les « lueurs », la vivacité du feu qui consume, « brûle » les corps meurtris et l'éclat du soleil, du « jour » qui, dans un double mouvement, lève le voile sur ce qui est indicible et innommable (la famine qui tue) et « purifie » par là même ces amas de chairs entassées.

Le style durassien est implicite, n'affiche pourtant pas crûment cette intolérable catastrophe ; l'écrit « s'engouffre », plonge sans plonger au centre du « crématoire » mis en apposition, pour en extraire tout « l'état d'absence », toute l'impossibilité de dire la chose qui s'y passe, c'est-à-dire le choc de cette scène « nauséabonde ». Plutôt que de décrire minutieusement, point par point, ce qui relève ici de l'horreur du monde en perdition, des corps empilés comme des objets dont la société voudrait se débarrasser, Duras préfère suggérer par « flashes » successifs ce que l'imaginaire du lecteur comble avec effroi, plutôt que de consigner, sur le mode historique et peut-être apolitique, ce qui a été « vécu ou supposé l'avoir été ». De cet épisode, il ne reste plus rien à dire et, comme un « désert » lancinant, le « silence » advient, sans commentaire. La conviction en est d'autant plus forte sur l'indicible, amenant le lecteur au nauséabond, à l'envie de vomir ces corps, de refuser cette réalité suggérée non complètement décrite et pourtant ancrée dans le réel d'*India Song*.

Cet exercice critique, nous le retrouvons lorsque l'auteure aborde le sujet de la bourgeoisie et de la noblesse, au sein de la déchéance des classes supérieures. Duras semble mettre un point d'honneur à s'impliquer politiquement dans son Œuvre, dénonçant toute forme de « corps mort du monde », qu'il s'agisse de pauvreté comme de richesse. Ce qu'elle vise, c'est le pouvoir dans sa dimension meurtrière, exploiteuse, profiteuse, usurpatrice et ennuyeuse. De l'amour pour ces causes engagées, Duras en a, assurément, surtout lorsqu'on étudie même brièvement sa vie passée, ses émois, ses troubles, elle qui semble avoir été « baladée » comme une nomade dans le Cambodge des années 20, observant de facto la bourgeoisie embarrassée par la misère environnante. Une interview de Bernard Pivot, dans l'émission *Apostrophe*⁷ d'Antenne 2 (2^{ème} chaîne de télévision publique française) en 1984, nous apprend qu'elle était de gauche et éminemment impliquée dans la politique de la seconde guerre mondiale à Amnesty International, proche de Danièle et François Mitterrand.

Dans son œuvre *Le Navire Night*, Duras dresse alors un portrait peu flatteur de la noblesse en la personne du père de F. Alors que le narrateur cherche par tous les moyens à se procurer le nom et le prénom de F, celle-ci évoque la situation

⁷ *Apostrophes*, production Antenne 2, émission de B. Pivot, réalisée par J. Cazaneve, diffusée le 28 septembre 1984, Paris, Archives vidéo de l'INA, 1984.

professionnelle et financière de son père, de « considérable. Directeur d'un organisme économique majeur de l'État. Conseiller financier privé du président de la République française [...], le pourvoyeur d'argent. » (NN : 57)

Puis, comme une dénonciation de ce que la richesse a de plus indécent, F énumère une par une les propriétés acquises par la famille : « Une [...] sur le lac Majeur. / Une autre à Sainte-Marie de Provence. / Une autre à Bormes-les-Mimosas. / Et cette maison-là, à Neuilly. / Seule héritière, elle, F. l'enfant condamnée à mort. » (NN : 57) Mais condamnée à cause de quoi ? De cet héritage honteux semble-t-il... qualifié à la page suivante, lorsqu'elle évoque le cimetière du Père Lachaise, de véritable poubelle.

Il s'agit d'une poubelle de maréchaux anoblis sur les grands lieux de la mort du début du XIX^e, de ducs de Dalmatie et d'Austerlitz, de France et de Waterloo, d'une lignée crapuleuse de financiers véreux, d'une racaille à Neuilly émigrée par peur de la Commune, et du fatras de leurs femmes et de leurs enfants. / C'est là, dans cette poubelle, qu'il faut chercher. (NN : 59)

C'est dire si l'auteure s'engage à démonter les hautes classes, bourgeoises ou nobles, pour en révéler l'état « mort », l'état « absent » de ces « corps morts du monde » dissimulés sous la terre, inaccessibles où, dans ce « désert » du vivant, ne restent que des noms morts inscrits sur les tombes. Néanmoins, elle en vit.

Nous voyons bien que Duras ne se limite pas à nous montrer la souffrance et la misère des pauvres aux Indes, elle va plus loin et a maintes reprises dans son œuvre, elle situe l'histoire de ses récits dans le milieu de la bourgeoise, voire de la grande bourgeoise qui est aussi souffrante et boueuse que les pauvres des Indes. Ce milieu bourgeois agonisant apparaît chez Duras déjà dans *Moderato cantabile*, où Anne Desbaresdes est mariée avec un directeur d'usine. C'est encore ce milieu qui est présent dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Le père de Lol est professeur à l'université. Quant à Jean Bedford, le mari de Lol, il est ingénieur dans une usine d'aviation, tout en étant musicien. Enfin, Tatiana Karl, la meilleure amie de Lol, a épousé un médecin, le docteur Beugner. Elle est mariée depuis huit ans lorsque Lol revient vivre à S. Tahla. Elle habite dans une grande villa au sud de la ville, près de la forêt, grande villa qui n'est pas sans évoquer celle des

Desbaresdes dans *Moderato cantabile*. Nous pourrions dire que c'est la haute société inactive qui est le corps mort du monde sur quoi Duras écrit si bien mais elle ne se limite pas à la description morbide des classes sociales qui sont en train d'étouffer dans leur propre suffisance.

2.1.2. Le corps mort de l'amour

La mort symbolique de l'amour semble toujours courir après une absence. Nous avons vu que la mort a souvent plusieurs visages et nous pouvons ainsi évoquer sa symbolique passionnelle. Par exemple, dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* nous percevons dans la folie de Lola une certaine « mort symbolique », une sorte de désintéressement pour la vie en général ; son corps est comme mort ainsi que son amour pour les choses. « Le corps mort de l'amour » reposerait peut-être dans l'impossibilité même qui caractérise les relations amoureuses. Il est ainsi plus souvent question d'un amour qui est mort avant d'avoir été vécu. Sans consommation, cet amour meurt. Le narrateur prévient à juste titre le lecteur qu'il remédie aux « pénuries des faits de » Lol en « s'engouffrant », en défonçant « l'absence » qui la caractérise si bien :

Aplanir le terrain, le défoncer, ouvrir des tombeaux où Lol fait la morte, me paraît plus juste, du moment qu'il faut inventer les chaînons qui me manquent dans l'histoire de Lol. V. Stein, que de fabriquer des montagnes, d'édifier des obstacles, des accidents. (R : 37)

On le voit, cette citation entre particulièrement bien en résonance avec notre sujet et pourrait même retentir comme le projet absolu de l'auteure : il s'agit bien, sur le mode du rituel funéraire, de préparer et d'inventer, par l'écriture, le terrain propice qui saura consigner le plus fidèlement possible les manques sur la vie ou l'état de Lol. Or, ce terrain, lisse, aplani, comme Lol l'est elle-même, semble alors creusé dans la terre pour y révéler le « tombeau » de son existence, c'est-à-dire son manque, son « état d'absence » et cette absence même.

La métaphore, somptueuse et parfaitement maîtrisée par l'écrivaine, offre un « trou » à investir par l'imagination, qu'aucun édifice artificiel, qu'aucune « montagne » ne saurait « remplacer ». Entendons-nous bien, le narrateur s'interdit ici de construire une fiction qui serait de l'ordre du vraisemblable ou de l'histoire véridique de Lol ; non, le

projet de celui-ci et, plus largement de Duras, est d'investir le néant des choses, lorsque Lol « fait la morte », c'est-à-dire lorsqu'elle est absente, lorsque rien n'y personne ne sait ce qu'elle a « réellement » fait dans sa vie. Le mouvement vertical qui oppose le vide, la chute, le bas au sommet de la montagne romanesque classique nous montre combien Duras bâtit le corps de son écriture en « négatif », ou en « chambre noire » dirait Sylvie Loignon (2003 : 72-73), de manière non conventionnelle.

Encore une fois, il ne s'agit pas de créer de toute pièce une architecture solide, comme celui du roman classique, dont l'histoire se constitue ordinairement par diverses péripéties et « obstacles ». L'écriture durassienne, qu'on associe souvent au nouveau roman, réforme le genre ou plutôt le déforme, l'anéanti jusqu'à en extraire le manque originaire, très lacanien, qui a pourtant servi à sa conception, jusqu'à à la folie ? Et Loignon de dire que la « disparition est au cœur de la réalité à décrire » et qu'il s'agit même la d'un « mode d'existence ». Duras rejette tout formalisme, cette « police de l'écriture ». Elle s'affranchit de tout code.

L'écriture, c'est-à-dire le langage, le discours, le récit, porte en elle, de manière formelle, la trace de cette disparition ? Dans *Le Navire Night*, nous trouvons dès les premières pages cette formule très belle et pleine de sens : « Écrire c'est n'être personne » (NN : 11). Tout est là, et la tentation de résumer Duras par une simple maxime est grande tant celle-ci maîtrise, comme la magicienne, les ingrédients d'une potion discursive abstraite mais oh combien puissante.

Reprenant allègrement la célèbre formule shakespearienne, Duras en détourne pourtant le concept ou la complète, elle qui théâtralise sans cesse la passion. « Être ou ne pas être » se transformerait alors chez Duras en « être ET ne pas. Noir ». En effet, si écrire c'est n'être personne, cela signifie que l'acte même abolit l'individu tout en consignait cette absence, à la fois dans le noir de l'encre mais aussi dans le noir du néant. Plus que cela, il semble pertinent de supposer que la négation va de pair avec l'action de « naître », métamorphosant maintenant la formule en « écrire c'est naître, personne » ou plutôt, « écrire, c'est faire naître personne, c'est n'accoucher de rien ».

D'ailleurs, la quête de l'identité, nous le verrons, est au centre de l'écriture, elle aussi, comme tout ce qui entretient un rapport avec l'indétermination. Et si nous remplaçons

le verbe « écrire » par sa quasi parfaite anagramme « crier », nous pouvons établir un lien étroit entre la parole cachée ou le cri dissimulé dans les innombrables « silence » qui composent l'Œuvre et le geste, l'acte d'écrire ; l'écriture prend maintenant corps en se dépossédant elle-même : « Écrire, Crier, c'est n'être personne, c'est naître : Personne » (Alazet 1992 : 158). La complexité du langage durassien, que nous portons certes ici à ses limites, n'est plus à démontrer, mais en même temps, sa poésie n'en paraît jamais que plus belle, comme une intuition qu'on saisit à la volée, un lapsus manqué mais pourtant capturé et qui nous happe, nous captive et nous interpelle...

Il y aurait encore beaucoup à dire sur l'élaboration de l'écriture en lien avec son manque constitutif. « Le corps mort du monde et le corps mort de l'amour », procèdent d'une désincarnation des personnages mais aussi de la fiction et de l'écriture elle-même. Duras « consigne » l'innommable à la manière d'un oxymore. Présence et absence ne font qu'un dans des mondes où rien ne semble certain. Pourtant, Duras, c'est aussi l'écrivaine de la passion, de tout ce qui exprime le désir et l'amour. Nous pouvons peut-être alors nuancer nos propos et décaler cette fois notre niveau d'analyse du côté de ce qui est « plein », de « l'état » de plein. Le corps du texte durassien n'est-il pas avant toute chose hanté par le vivant du monde et de l'amour ?

2.2. Le corps vivant du monde et de l'amour

Tout ne serait donc pas si noir chez Duras. Il semble que l'enjeu de la passion c'est le désir plein de vie. La notion même de tragique n'est pas réfléchie par les personnages passionnés ; ceux-ci se contentent de vivre leur histoire, comme n'importe quelle autre histoire, ils ne se représentent pas leur originalité, leur fiction qui n'est pourtant pas classique. En effet, la passion durassienne a à voir avec le réel et les personnages ont tenté ou tentent encore de se construire au sein de la « normalité ». Par exemple, l'incipit du *Ravissement de Lol V. Stein* dresse le portrait et la brève histoire de famille d'une femme quelconque : « Lol V. Stein est née ici, à S. Tahla, et elle y a vécu une grande partie de sa jeunesse » (R : 11). Un peu plus loin, le lecteur apprend que « Lol quitta S. Tahla, sa ville natale, pendant dix ans. Elle habita U. Bridge. Elle eut trois enfants dans les années qui suivirent son mariage. Pendant dix ans, on le croit autour d'elle, elle fut fidèle à Jean Bedford. » (R : 32) Le parcours de l'héroïne n'est donc pas

« hors-norme », et l'on perçoit ici la volonté de l'auteure d'inscrire ses personnages dans une fiction vraisemblable qui semble écarter la théâtralité du genre tragique. Nous pourrions même dire que la normalité de tous les jours est justement le corps vivant du monde sur quoi Duras fonde ses œuvres.

Nous apprenons ainsi que dans le passé, Lol ne cherchait pas quelque chose « d'improbable et fuyant », qu'elle semblait satisfaite (peut-on prouver le contraire ?) dans sa vie en cours, avant la rupture lors du bal. Si le doute est néanmoins permis lorsqu'on analyse précisément les citations, puisque le narrateur Jacques Hold admet ne pas connaître entièrement la vie de Lol, « on le croit », cela n'empêche pas pour autant le lecteur d'interpréter l'œuvre d'un point de vue réaliste.

Par ailleurs, dans *Le Navire Night*, F continue malgré la maladie de « travailler dans l'hôpital parisien où elle a fait ses années d'internat » (NN : 42). Sa passion pour la vie la pousse à se surpasser et à pérenniser une sorte de modèle de réussite calqué sur le réel. Le tragique est évincé et, si Duras ne raconte pas pour autant l'ascension des personnages ni leur réussite irréprochable, elle esquisse cependant les contours de plusieurs vies comme « en survie ». L'enjeu de la passion réside alors dans le fait de survivre, dans un monde qui n'est pas si différent du nôtre comme on pourrait le penser lors d'une première lecture.

2.2.1. Le but, c'est de vivre

Mais plus que cela, les personnages eux-mêmes ne semblent pas avoir conscience de vivre une tragédie et le lecteur n'a pas d'autres choix que d'interpréter d'une manière ou d'une autre des faits extrêmement vagues.

Marguerite Duras affirme même dans *Écrire* que

Personne ne peut la connaître, L. V. S., ni vous ni moi. Et même ce que Lacan en a dit, je ne l'ai jamais tout à fait compris. J'étais abasourdi par Lacan. Et cette phrase de lui : « elle ne doit pas savoir qu'elle écrit ce qu'elle écrit. Parce qu'elle se perdrait. Et ça serait la catastrophe ». C'est devenu pour moi, cette phrase, comme une sorte d'identité de principe. (2012 : 20)

On le voit, Lacan suppose que la vie de Lol (ou, plus largement, de toute héroïne durassienne), doit être dictée par un principe tabou qui, en quelques sorte, l'empêche de sombrer « totalement » dans le tragique, la fameuse « catastrophe ». S'il existe une « ombre » selon Sylvie Loignon, celle-ci n'est pas nécessairement tragique, mais plutôt indéterminée. Le héros passionné durassien semble donc plutôt projeter une ombre invisible, pourtant là, mais qui ne doit ni être vue ni être consciencisée. C'est dire la complexité de l'écriture chez Duras... En d'autres termes, les héros ne peuvent s'autoriser, selon Lacan et l'auteure, à vivre leur vie comme une tragédie, sinon ils se précipiteraient eux-mêmes dans le gouffre et l'histoire finirait là, plus rapidement que prévu.

2.2.2. L'amour omniprésent dans tous les œuvres

Les protagonistes durassiens sont affectés par le malheur et en même temps sont animés par un instinct de vie. Ils essayent d'échapper au désespoir et à la souffrance. L'amour constitue, à cet égard, un refuge idéal qui seul semble protéger de la suffisance du monde. Lors de l'entretien Léopoldina Pallota della Torre demande à Marguerite Duras comment se fait-il que tous ses livres, d'une manière ou d'une autre, sont des histoires d'amour. La célèbre auteure lui répond que

L'amour reste la seule chose qui compte vraiment. Il est stupide de le penser circonscrit à des histoires entre un homme et une femme. [...] C'est le sujet principal de tous les arts, rien n'a jamais été aussi difficile à dire, à décrire que la passion : la chose la plus banale, et en même temps, la plus ambiguë. (2013 : 135)

Duras va encore plus loin : « Ce que je veux raconter c'est une histoire d'amour qui est toujours possible même lorsqu'elle se présente comme impossible aux yeux des gens qui sont loin de l'écriture – l'écriture n'étant pas concernée par ce genre du possible ou non de l'histoire » (Pallota della Torre 2013 : 135). Chez Duras, l'amour est plus qu'un thème de prédilection. C'est une dimension de la vie, donc de l'écriture. Le mot amour aux yeux de Duras comme nous l'avons vu plus haut, est synonyme de désir et de passion, de création, de destruction, et donc de vie et de mort.

La langue française ne dispose que d'un terme commun pour désigner l'amour, alors que ce terme recouvre un spacieux ensemble de sentiments et de comportements. C'est pour cette raison que les Grecs attribuaient à chacun d'eux un terme propre et distinguaient Éros (Ἔρως), le désir (ἀγάπη), le sentiment et philia (φιλία), l'affection. En outre, le sens du mot amour se modifie d'une époque à une autre et, dans une même époque, d'un pays à une autre, dans un même pays, d'un milieu à un autre. La fonction biologique reste la même, l'instinct sexuel est permanent, mais le contexte socioculturel se modifie.

Duras refuse cette sempiternelle distinction entre l'amour d'instinct qui nous porte vers ce que nous croyons être source de plaisir et l'autre, l'amour de choix. Dans sa conception de l'amour, la sexualité occupe une place fondamentale. Comme le fait remarquer Alain Vircondelet (2014 : 18) : « Dans cette conception de l'amour absolu, la sexualité est le pivot. [...] L'acte de faire l'amour est devenu central. » « C'est pareil » (Duras 1974 : 22). C'est une évidence portée par les voix féminines d'*India Song* : « Que d'amour ce bal ... / Que de désir... ». (IS : 16)

En effet, l'amour illumine les protagonistes et les rend à la vie. Le temps d'une rencontre et d'une aventure, ces derniers quittent l'univers obscur et mortifère dans lequel ils évoluent pour pénétrer dans l'univers magique de l'amour. Duras décrit cette magie particulièrement bien dans le passage où Lol contemple (lire voyeurisme) à travers le champ de seigle comment son meilleure ami Tatiana Karl et son futur amant Jacques Hold s'unissent. « [...] ce soir l'air est de miel, d'une épuisante suavité » (R : 62). L'oxymore souligne l'incandescence du désir, de cet instant où les corps des amants dévêtus se rejoignent enfin. Il suggère par un pur effet de langage, l'ineffable du plaisir.

Il semblerait que l'amour soit, pour Marguerite Duras, le remède miraculeux contre la douleur tragique et l'usure inéluctable du temps, à tel point qu'elle ne peut pas envisager l'éventualité d'une vie qui en soit dépourvue. Dans *La Vie matérielle*, elle affirme : qu' « il est impossible de rester sans amour aucun, même s'il n'y a pas que les mots, ça se vit toujours. La pire chose c'est de ne pas aimer, je crois que ça n'existe

pas. » (2009 : 148) Celui-ci exige, dans la conception durassienne, la différence pour se découvrir et s'épanouir. Cette impossibilité de vivre le miracle d'une passion fulgurante et entière condamne l'être humain à la mort. Certes, les récits durassiens exaltent l'amour, mais ils le considèrent aussi comme un Absolu qui se dérobe toujours et se vit finalement comme une tragédie.

3. La voix/e du gai désespoir

La voie du gai désespoir n'est autre que celle d'une lucidité qui se conjugue avec une soif de liberté, un « pessimisme » proche de celui de l'Ecclésiaste—l'une des grandes lectures de l'auteur-, qui nous amène à formuler ce genre d'apories : « Le joyeux désespoir n'est pas une raison de vivre, c'est une raison pour ne pas se tuer » (Loignon 2003 : 81).

Nous voyons que les trois œuvres nous parlent d'amour, surtout d'amour. Chaque histoire correspond à une ou plusieurs passions amoureuses, avant même d'identifier un certain tragique. Le sublime et si poétique titre *Le Ravissement de Lol. V. Stein* est d'abord et explicitement tourné vers la jouissance de l'amour. La définition du non « ravissement » insiste d'ailleurs sur l'état de jouissance car c'est un « enlèvement qu'on fait avec violence », « l'État de l'âme lorsqu'elle est transportée de joie, d'admiration, etc. » ou encore « l'État d'une âme transportée hors d'elle-même par l'extase ». Les définitions insistent donc sur quelque chose qui, violemment, transporte Lol hors d'elle-même, comme une dépossession de son être, ce que mime parfaitement l'acte de la jouissance voire de l'orgasme (que l'on appelle encore « la petite mort »). Et s'il est possible d'interpréter le titre de la manière tragique, ce n'est qu'en fonction, comme l'histoire nous l'apprend, de la passion amoureuse qu'elle éprouvait pour Richardson dans sa jeunesse et du moment où celui-ci lui ravit, lui arrache brutalement sa vie lors de la rupture. Autrement dit, la passion doit se lire à priori comme passion de la passion. Son enjeu semble tout d'abord esthétique. Dans un autre registre, n'est-ce pas l'enfance de Duras elle-même qui est abordée avec passion dans *India Song* ? Encore une fois, le titre de l'œuvre, poétique à souhait, résonne et semble faire surgir du passé, à la manière de Proust, tout un pan de l'Indochine si chère à Duras. Certes, l'histoire se déroule à Calcutta sur les bords du Gange, mais si l'on regarde attentivement les brèves descriptions, on se demande rapidement si elle ne transpose pas ses souvenirs de l'Indochine de son enfance. D'ailleurs, lorsque Michelle Porte interview Duras (2012 : 39), celle-ci évoque son enfance passée à se baigner « dans la

rivière »; l'analogie avec le Gange semble plus que jamais prégnante. L'ombre de la passion transporte donc l'auteure vers sa propre enfance, son esthétique, ses décors. Tant et si bien qu'on peut se demander si toute histoire chez Duras ne correspond pas à une promesse de libération. Dans ce contexte, la mort supposée d'Anne-Marie Stretter dans *India Song* résonnerait plutôt comme une libération. À la question de Michelle Porte « c'est dans la mer qu'elle se suicide ? », l'auteur de répondre :

Oui, mais c'est, je ne sais pas si c'est un suicide. Elle rejoint comme une mer... elle rejoint la mer indienne, comme une sorte de mer matricielle. Quelque chose se boucle avec sa mort. Elle ne peut pas faire autrement. Je pense que c'est un suicide complètement logique, qui n'a rien de tragique. (2012 : 78)

Dès lors, la passion a pour enjeu sa propre libération, même dans la mort. À ce titre, ne vaudrait-il mieux pas que Lol finisse par mourir véritablement, elle qui est inlassablement hantée par ses souvenirs, « écrasée » par la mémoire du bal de S. Tahla. Enfin, la mort imminente annoncée de l'héroïne du *Navire Night* paraît elle aussi être une promesse de libération. À la page 37, F semble d'ailleurs réclamer sa propre mort, et demande «chaque nuit d'en mourir. / Demande d'en mourir. » (NN : 37) La passion chez Duras est donc beaucoup plus nuancée qu'il n'y paraît. Son objectif ne vise pas explicitement la tragédie, qui signifie, précisément, la mort de l'héroïne.

Finalement, la tragédie dans l'œuvre de Duras semble plutôt être à l'opposé de ce qu'affirme Sylvie Loignon ; la passion ne se vit pas nécessairement comme une tragédie, et si une certaine tragédie demeure, c'est peut-être, pour les personnages, d'être condamné à ne pas pouvoir mourir. La « possible » mort des héros pourrait alors être associée à une ombre inaccessible oh combien libératrice. Rester en vie serait ainsi vécu comme le calvaire de héros ordinaires dans des vies tout aussi ordinaires ou à l'opposé extraordinaires.

Cependant, si nous envisageons que le terme « passion » signifie « mort », alors la citation de Loignon trouve son sens originel à nuancer. Duras fascine alors par sa capacité à créer l'oxymore, à mêler d'inextricables contraires. Ces chemins antithétiques durassiens, que Sylvie Loignon désigne comme « la voie du gai

désespoir », faisant référence au « joyeux désespoir » décrié par l'auteure, manifestent une puissance d'écriture nouvelle, une nouvelle voix « oxymorique » qui permet de dépasser et de compléter l'enjeu de la passion comme « simple » tragédie.

3.1. Dire l'absence

Pour conjurer la pulsion de mort à l'œuvre dans la passion, l'écriture chez Duras fabrique un système complexe de répétitions qui se déplacent et se transforment d'un livre à l'autre. D'une part, nous relevons de nombreux « silences » dans chaque ouvrage, mais leur sens diffère sensiblement. Aussi, dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, le nom de Lol paraît bien vague et fait silence ; comment se nomme véritablement l'héroïne ? Lol. V. Stein s'avère bien énigmatique et l'on connaît le goût de l'auteure pour tout ce qui a trait à la quête de l'identité. Le premier silence chez Duras est un silence identitaire. Qui est Lol ? Est-ce un palindrome ? Que signifie la lettre V. ? D'un point de vue formel, le prénom « Lol » entoure de deux barres la lettre « O », véritable trou serré dans un étau, bouche béante de stupeur, incapable de prononcer quelques mots que ce soit, où semble s'enfoncer la protagoniste. Mais encore, le nom « Stein », qui signifie « pierre » en allemand, nous renseigne quant à la personnalité de Lol, « stone », impitoyable, « sans cœur ». Le livre nous présente son véritable nom à la page 33, tandis que l'histoire a déjà commencé ; celle-ci se nomme Lola Valérie Stein. « Il aimait cette femme-là, Lola Valérie, cette calme présence à ses côtés ... » (R : 33). On le voit, si à priori le titre du livre semble des plus classiques, le lecteur, s'il souhaite comprendre et explorer l'œuvre de manière poussée doit s'interroger constamment, avant même de débiter sa lecture. Mais la topique du silence ne s'arrête pas là.

Dans *India Song*, le terme se trouve in situ, placé un peu partout au sein de l'écriture de la pièce-transcription du film. On le rencontre entre chaque dialogue, comme un bref contraire, une vive pause qui fait que le discours semble rempli par une absence de discours. Peut-être que l'objet « improbable et fuyant » dont parlait S. Loignon se trouve ici, dans l'écriture même, ou plutôt le discours qui parvient tout à la fois à ne pas faire discours. D'ailleurs, Duras s'exclame elle-même dans *Écrire* qu'un écrivain, c'est

bien « curieux. [...] C'est une contradiction et aussi un non-sens. Écrire c'est aussi ne pas parler. C'est se taire. C'est hurler sans bruit. » (2012 : 28) C'est dire si la figure de style se pérennise là où l'on ne s'y attend pas...

Par ailleurs, n'oublions pas que le discours construit et élabore diverses images. Avec Duras, l'image de la passion est problématique, ce que Maurice Blanchot appelle « la passion de l'image » (1988 : 28-29). Si dire correspond en même temps à ne pas dire, force est de constater que Duras joue du visible et de l'invisible. Les personnages, nous l'avons déjà dit, courent après une absence ; pour aller plus loin, nous pourrions dire qu'ils courent après une image qui restera, de fait, à distance. Ce manque fondateur constitue la logique même de la passion, c'est-à-dire du désir, et il y aurait beaucoup à dire des propos de Lacan quant à la chose et à l'objet⁸.

Aussi, dans *India Song* (où l'image est excessivement travaillée puisqu'il s'agit d'un film, étant lui-même la projection du *Vice-consul* selon Duras : « Les personnages évoqués dans cette histoire ont été délogés du livre intitulé *Le Vice-consul* et projetés dans de nouvelles régions narratives »), la dialectique entre le visible et l'invisible est plus prégnante que jamais. Dès lors, comment représenter le silence sur la bande filmique ? La musique, cette « discordance ou dissonance » dont parle S. Loignon, intervient et fait référence au titre même de l'œuvre, au « song » de l'Inde, *L'Heure exquise*, cette valse de l'opérette « *La Veuve joyeuse* » de Franz Lehár, cet air qui fait taire le discours sans l'éteindre tout à fait lorsque le vice-consul se met à crier sa douleur quant à l'infidélité d'Anne-Marie Stretter.

En effet, *Heure exquise* est l'un des airs joués lors de la réception. Le titre semble entrer en contraste avec l'épisode du *Vice-consul*, *Heure exquise* arrivant au moment même où le scandale créé par le vice-consul éclate : « Sur le chant d'Heure exquise, mêlé au chant, le premier cri du Vice-consul de Lahore ». Brièvement, on le voit, la littérature chez Duras se construit sur un manque à voir : « C'est à partir d'un manque à voir mon

⁸ Voir sur ce point l'ouvrage de NASIO, J.-D. 2006 *Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan*, Petite Bibliothèque Payot, Barcelone.

histoire que j'ai écrit mon histoire », affirme l'auteure dans les *Cahier Renaud-Barrault* (1977 : 24).

La voix du gai désespoir s'appuie donc sur une constante volonté chez Duras à mêler des antithèses, des procédés d'écriture, de filmographies, de photographies mêmes, qui font intervenir des contraires d'ordre impossible. La passion se décline alors, tout à tour, comme un jeu à clef ; tout l'enjeu semble être de faire advenir une voix, une image, dans un magnifique chaos orchestré. Plus qu'une tragédie, la passion fait de nous autres, lecteurs, les ombres détectives à la recherche d'un sens multiple et d'une image démultipliée.

Afin de mieux comprendre l'ambiguïté de l'écriture et du statut de l'image chez Duras, il convient d'analyser concrètement un passage d'*India Song*. La clause qui s'achève avec la voix 4 met particulièrement bien en évidence l'impossibilité pour le lecteur de « voir », « percevoir », « se représenter » avec exactitude et vérité la mort-suicide d'Anne-Marie :

VOIX 4 / Elle a dû rester là longtemps, jusqu'au / jour – et puis elle a dû prendre l'allée... /
(Arrêt.) C'est sur la plage qu'on a retrouvé le peignoir. / Silence. / Le ventilateur s'arrête. /
On reste quelques secondes sur l'arrêt du ventilateur. / NOIR. (IS : 145)

La fin de ce livre très travaillé développe une interrogation : qu'est devenue la protagoniste ? On ne la trouve nulle part ! Et pourtant, tout concourt à broser son image manquante. Aussi, l'allitération en « L » (« Elle a – là longtemps – Elle a – l'allée »), associée au passé composé du verbe devoir permet d'insister tout en posant le doute sur le pronom « elle », véritable sujet manquant, indéterminé de la phrase : qui est « elle ? Où est « elle » ? Où est Anne-Marie ? Par ailleurs, le rythme semble lui aussi minutieusement élaboré ; les deux parties de la première phrase, séparées par un rejet à la ligne, forment une sorte de dizain. Ce réglage met l'accent sur la possible fin tragique de l'héroïne : comme un rite, sa mort, qui n'est jamais dite, ressemble à une cérémonie sacrée durant laquelle celle-ci déambulerait, comme habitée par la mort. On perçoit donc le souci chez Duras de donner une dimension sacrificielle à son personnage préféré, que l'on imagine tracer une ligne droite dans cette fameuse « allée » incertaine, développant en même temps un vide : le « peignoir » n'enveloppe plus rien. En outre,

Duras joue avec la lumière, les contrastes de couleurs. De la naissance du jour, comme annonciatrice de renouveau, le paragraphe se termine par un « NOIR » des plus profonds, qui signe la fin de l'histoire et de tout ce qui semble exister. Le « peignoir », que le lecteur connaît déjà pour être de « coton noir » à la page 31 redouble encore la puissance de cette couleur qui, rappelons-le, n'en est pas une. C'est dire l'extrême stylisation de l'écriture chez Duras ; le vide, le manque se situe partout, comme « l'ombre même du passionné ». Comme nous l'affirme Cléder *et al* (2005 : 154) dans son ouvrage, « l'objet de l'écriture durassienne est bien de dire le vide, le rien ou plutôt de le montrer. »

3.2. Le nom de Dieu et le rire

Nous avons vu que les textes de Duras s'organisent à partir d'un manque, d'une absence, du vide. Tout cela converge vers l'Absence la plus visible du cycle indien, c'est-à-dire l'absence de Dieu (Anne-Marie l'a-t-elle rejoint ?). Celui-ci, de l'aveu même de l'auteure, joue un rôle important dans son Œuvre. D'ailleurs, dans les œuvres de Duras Dieu est souvent mentionné explicitement à maintes reprises. C'est peut-être même le terme le plus usité par Duras : « j'ai toujours parlé de Dieu. Le mot est dans presque tous mes livres⁹ », affirme Marguerite Duras à Alain Veinstein. Cela n'empêche pas à l'auteure déclarer et crier son athéisme d'une manière scrupuleuse. Lors de l'entretien radiophonique¹⁰ avec Jean-Marc Turine Duras déclare : « Je suis totalement exempte de toute croyance en Dieu, ce qui veut pas dire que je n'ai pas le sens religieux, [...]. »

Ce nom de Dieu semble se transformer chez Duras alors en « nom » commun. Cependant, comme nous venons de l'analyser, il va de pair avec une absence. Cette absence est sans cesse soulignée, rappelée. On pourrait même parler d'une certaine

⁹ *Les Nuits magnétiques avec Duras* ont été réalisées par A. Veinstein, Paris, Archives sonores de l'INA, 1987.

¹⁰ *Marguerite Duras : Le Ravissement de la parole*, par J.-M. Turine, Paris, Archives sonores de l'INA, 1997.

théologie négative¹¹. Comment trouver Dieu si ce n'est dans tout ce qu'il n'est pas ? « Dieu n'est présent qu'à travers le manque qu'il manifeste. Cette absence est donc sans cesse soulignée, rappelée » écrit S. Loignon, (2003 : 99). Et si tout convergeait vers Dieu ?

Le sujet de ce mémoire semble trouver son point final dès lors qu'on aborde la question de Dieu. Aussi, n'est-il pas cet « objet improbable et fuyant », dissimulé comme « l'ombre même du passionné » ? Ce qui passionne Duras, c'est le terme lui-même, comme source des valeurs humaines, en tant qu'il exprime un manque, le sentiment d'un manque d'exister : manque de signification, de repères ou de justice. Comme Lol paraît tout au long de l'histoire chercher son identité perdue au cours de la bal de T. Beach : « Mais Lol n'est encore ni Dieu ni personne » (R : 49).

L'enjeu de la passion montre alors bel et bien cette « mort dans une vie en cours », pour ne pas dire ce Dieu des morts et des vivants, ce Dieu de tout ce qui existe et n'existe pas. Autrement dit, loin de vouloir réduire la portée de l'œuvre durassienne, il paraît néanmoins intéressant d'évoquer la figure de Dieu.

Mais s'il est un Dieu chez Duras, celui-ci est transgressif, assurément, car le rire et le désordre ont leur importance dans l'écriture, loin de l'aspect tragique dans lequel la citation de Sylvie Loignon voudrait nous enfermer. Duras, bonne vivante à l'ironie mordante, parle même à propos de son Œuvre d'une « ivresse de la rigolade » (Loignon 2003 : 104). Lors d'une première lecture du cycle indien et du *Navire Night*, certes, ce n'est pas le trait qui domine, mais pour comprendre la passion chez Duras, il faut peut-être chercher cette fameuse voie du « gai désespoir » du côté du rire sarcastique, en folie, contagieux, qui fait se tordre de douleur et qui mêle aux larmes la joie et le désespoir : « Lol se met à rire, à rire. Ce rire me gagne et puis il gagne Tatiana. Puis. Elle rit un peu trop, donne trop d'explications. Je souffre, mais à peine, chacun a peur, mais à peine. Lol se tait [...]. Lol V. Stein est encore malade. » (R : 146)

¹¹ À ce sujet voir *Somme Théologique* de saint Thomas d'Aquin, 1^{ère} partie, question 2, article 3 : « Dieu existe-t-il ? »

Ce Lol se transformerait-il de manière moderne en LOL : *Laughing Out Loud*¹², universel, joyeux, et complice.

On le voit, Duras s'intéresse à la valeur subversive du rire qui agit comme une force révolutionnaire, désordonnante et révélatrice ; ce rire exagéré, sur le mode de l'hyperbole, est poussé à l'extrême et devient synonyme de « maladie », comme pour marquer davantage l'impossibilité qu'a le discours de combler le vide existentiel de Lol.

Néanmoins, dans de nombreux passages, le rire est tout simplement assumé comme tel, c'est-à-dire comme un moyen de dépasser la tragédie de la condition humaine. Aussi, il ne faut pas oublier que la passion chez Duras ne peut être définie que de manière unique et réductrice, qu'elle ne peut être que tragique. Et si finalement, l'enjeu de la passion du cycle indien ne résidait pas là : dans le fait de rire, rire de la vie qui ne trouve pas son sens, sa direction ? Assurément, l'ironie durassienne nous fait sourire, nous, lecteurs. Faut-il rire de tout, y compris de la mort ?

¹² [*I am*] *Laughing Out Loud*. (« Je ris à gorge déployée »). La citation est traduite par l'auteur de mémoire.

Conclusion

Si Duras est connue pour avoir écrit sur l'amour, elle en donne toujours une vision tragique, désespérée et malheureuse aussi bien n'écrit-on jamais que « sur le corps mort du monde et, de même, sur le corps mort de l'amour » (Duras 1980 : 67). L'œuvre durassienne paraît offrir ainsi des variations sur l'amour à mort et l'amour fou, ainsi que sur l'omniprésence de la mort et de la douleur, envers la passion qui dirige les relations inter humaines. Sylvie Loignon (2003 : 149) affirme même que « les textes durassiens mettent au jour les forces qui habitent l'âme humaine, ils écrivent la passion, ils écrivent depuis son lieu. »

Nous avons vu que chez Duras chaque histoire d'amour s'avère toujours aller de pair avec une auréole de mort, comme une ombre funèbre. Chaque intrigue annonce une quête amoureuse qui devient au cours de l'histoire une passion. Cette passion est vécue comme une tragédie parce que l'objet de la passion reste toujours inaccessible aux protagonistes. Cet aspect tragique repose dans l'impossibilité qui caractérise la relation amoureuse. Les héros durassiens sont en quête permanent d'un objet insaisissable, à la fois responsable et moteur de la passion qu'ils éprouvent. Rester passionné c'est être assuré de continuer à chercher quelque chose « d'improbable et fuyant », être déterminé à rester en vie « coûte que coûte ». La passion se vit donc comme une véritable destinée pessimiste voir fin inéluctable. Cette attente qui ne se réalise jamais totalement voire pas du tout reste indicible et implicite, car chez Duras, les personnages ne semblent pas réellement prendre en compte le tragique de leur existence. C'est justement cet enjeu de la passion comme tragédie qui fait vivre les histoires et ses intrigues.

On le voit, l'enjeu de la passion dans les œuvres de Marguerite Duras dépasse largement le cadre de la tragédie : à la fois libérateur, vital, révolutionnaire, « drôle » et indéterminé, celui-ci s'affiche comme éminemment complexe. Les deux œuvres du cycle indien et *Le Navire Night*, si elles apparaissent effectivement tragiques en ce qu'elles développent des histoires passionnelles entourées de la notion de mort et

d'agonie, mettent avant tout en scène divers univers pessimistes et tourmentés. La passion se vit alors comme parcours, comme méthode de vie conduisant vers sa propre fin.

Les protagonistes durassiens sont affectés par le malheur et en même temps sont animés par un instinct de vie. Ils essayent d'échapper au désespoir et à la souffrance. L'amour constitue, à cet égard, un refuge idéal qui seul semble protéger de la suffisance du monde. Tout ne serait donc pas si funèbre et tragique chez Duras. Il semble que l'enjeu de la passion, c'est aussi le désir absolu de vie. Cet environnement tragique n'est pas vécu comme tel par les protagonistes, passionnés et qui se contentent de vivre leur histoire, comme n'importe quelle autre histoire humaine. Les personnages ont tenté ou tentent encore de se construire au sein de la « normalité ».

Cependant, les protagonistes semblent parfois être inconscients voire indifférents face à leur destin tragique. Mais leur quête résonne comme une « force vitale » et une croyance. Dans ce cas, l'enjeu de la passion ne s'apparente plus seulement à sa propre fin mais aussi à sa naissance et à sa croissance au sein de l'intrigue, des relations amoureuses entre les personnages et de l'écriture elle-même.

Par ailleurs, même la mort devient synonyme d'une promesse de libération conférant au terme tragique une nouvelle signification sinon positive, du moins nuancée. L'enjeu de la passion chez Duras, c'est alors de trouver une nouvelle voie/x qui lie le tragique de l'existence à l'espérance, ce fameux « gai désespoir ». Et cette passion est source de création et en même temps de destruction. Si bien qu'on assiste toujours à une sorte d'indétermination des thèmes de l'écriture, du genre, qui fascine et répulse en même temps le lecteur inspirant et soupirant tout à la fois pendant que les héroïnes semblent expirer.

Bibliographie

Corpus

RR = DURAS, M. 2011 *Le Ravisement de Lol V. Stein*, Paris : Édition Gallimard

IS = DURAS, M. 2011 *India Song*, Paris : Édition Gallimard.

NN = DURAS, M. 2008 *Le Navire Night*, Paris : Mercure de France.

Bibliographie

ADLER, L. 2013 *Marguerite Duras*, Paris : Flammarion.

ALAZET, B. 1992 *Le Navire Night : écrire effacement*, Lille : Presses Universitaires de Lille.

D'AQUIN, T. 1984 *Somme Théologique*, Paris : Les Éditions du cerf.

BATAILLE, G. 1997 *Choix de lettres*, Paris : Gallimard.

BLANCHOT, M. 2002 *La folie du jour*, Paris : Gallimard.

BLANCHOT, M. 1988 *L'Espace littéraire*, Paris : Gallimard.

BLANCHOT, M. 1986 *Le livre à venir*, Paris : Gallimard.

BLANCHOT, M. 1980 *L'Écriture du désastre*, Paris : Gallimard.

BLANCHOT, M. 1977 *L'Arrêt de mort*, Paris : Gallimard.

BOLT-LABARRÈRE, C. 1992 *Marguerite Duras*, Paris : Le Seuil, coll. « Les Contemporains ».

CLÉDER, J., KICHENIN, G., PINTHON, M. 2005 *Marguerite Duras : Le Ravisement de Lol V. Stein, Le Vice-consul, India Song*, Tournai : Atlande.

DURAS, M., PALLOTTA DELLA TORRE, L. 2014 *La passion suspendue*, Paris : Édition du Seuil.

- DURAS, M. 2012 *Écrire*, Paris : Edition Gallimard.
- DURAS, M., PORTE, M. 2012 *Les lieux de Marguerite Duras*, Paris : Éditions de Minuit.
- DURAS, M. 2011 *L'Amant*, Paris : Éditions de Minuit.
- DURAS, M. 2009 *La Vie matérielle*, Paris : Gallimard.
- DURAS, M. 2006 *Les Yeux verts*, Paris : Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma.
- DURAS, M. 2002 *Le Vice-consul*, Paris : Gallimard.
- DURAS, M. 1982 *La Maladie de la mort*, Paris : Éditions de Minuit.
- DURAS, M. 1980 *L'Été 80*, Paris : Éditions de Minuit.
- DURAS, M., GAUTHIER, X. 1974 *Les Parleuses*, Paris : Éditions de Minuit.
- DURAS, M. 1973 *Nathalie Granger suivi de La Femme du Gange*, Paris : Gallimard.
- DURAS, M. 1972 *Hiroshima mon amour*, Paris : Gallimard.
- LOIGNON, S. 2012 *Marguerite Duras*, Paris : L'Harmattan.
- NASIO, J.-D. 2006 *Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan*, Barcelone : Petite Bibliothèque Payot.
- VIRCONDELET, A. 2014 *Rencontrer Marguerite Duras*, Mille et une nuits, Paris : Mille et une nuits.

Articles

- DURAS, M. 1977. « Les enfants maigres et jaunes », *Cahiers Renaud-Barrault*, n°96, p. 20-24.

Films

- DURAS, M. 1978 *Le Navire Night*, Les Films du Losange, France.
- DURAS, M. 1975 *India Song*, Sunchild Production, Les Films Armorial, France.

Émissions radiophoniques

Marguerite Duras : Le Ravissement de la parole, par J.-M. Turine, Paris, Archives sonores de l'INA, 1997.

Les Nuits magnétiques avec Duras ont été réalisées par A. Veinstein, Paris, Archives sonores de l'INA, 1987.

Émissions télévisées

Apostrophes, production Antenne 2, émission de B. Pivot, réalisée par J. Cazaneve, diffusée le 28 septembre 1984, Paris, Archives vidéo de l'INA, 1984.

Resümee

Marguerite Duras, kodanikunimega Marguerite Donnadieu (1914-1996) on üks kahekümnenda sajandi nimekamatest Prantsuse autoritest, kelle teosed erinevatest žanritest on aastate jooksul kogunud ülemaailmselt kuulsust. Tema populaarsuse tipphetk saabus 1984. aastal, mil ta pälvis oma autobiograafiliste sugemetega teose *L'Amant* eest Goncourt'i auhinna. Teda tuntakse eelkõige kirjaniku, filmirežissööri ja teatrilavastajana, kelle loomingu keskmeks on traagilised lood inimsuhetest ja armastusest igapäevaelus. Tähelepanelikul lugemisel märkab lugeja peagi, et kõik need lood armastusest on märkamatult läbi põimunud surmatemaatikaga, mis ümbritseb Durasi ihast, armuvalust ja kannatusest loodud sünet universumi. Tema looming on vaatamata sügavale valule ja pessimismile inimlik, humaanne.

Antud bakalaureusetöö pealkirjaks on: Surm Marguerite Durasi teostes: *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *India Song* ja *Le Navire Night*.

Selle töö eesmärgiks on uurida surma ja surmaga seonduvat Durasi loomingus. Analüüsis on kasutatud kolme Marguerite Durasi teost: *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *India Song* ja *Le Navire Night*. Analüüsi käigus me näeme, kuidas Duras kujutab surma erinevatel viisidel ja annab sellele mitmeid varjundeid. Ta kirjeldab tihti oma tegelasi kui elavaid surnuid, kes elavad surmahõngulises ja surmaiha ümbritsetud maailmas. Agoonia, hullus, rasked haigused, surm, lein ja vabasurm on tema teoste lahutamatud osad.

Surm ja selle mitmed esinemis- ja kujutamiskiivid ning tegelased, kes on ajendatud surmasoovist/ihast, ning armulood, mis kujunevad traagiliseks kireks/passiooniks, on antud bakalaureusetöö esimese osa peateemaks. Töö teises osas me näeme, kuidas Duras huvitub peamiselt « kehadest », millest koosneb tema loodud maailm. Lisaks saame teada, et ta rajab oma teosed « surnud maailmale » ja « surnud armastusele », mis moodustavad tema loomingu ja kirjastiili luustiku. Kuigi surm on tema teoste üheks

lābivaks teemaks, ei puudu nendest ka elurõõm ja igapäevaelu rutiin, mis on tunnistus sellest, et tegelased võtavad enda saatust kui paratamatust. Kolmandas osas näeme, kuidas Duras on uue stiili loojaks, segades omavahel kõikvõimalikud vastandid, mis muudavad kirjanduse üheselt tõlgendamise võimatuks. Me näeme, kuidas surmast saab vabaduse sünonüüm ja surmast ning surmahingusest kujuneb tegelaste jaoks tee vabadusele.

Lõpetuseks võib öelda, et surm, surmaihalus ja traagiline kirk Marguerite Durasi loomingus on mitmekülgsem, kui paistab. Analüüsitavate teoste traagilisus ei seisne mitte kangelaste surmaheitluses, vaid selles, et tegelastel ei võimaldata surra.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Rannar Riispere, 08.02.1980

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose

LA PRÉGNANCE DE LA MORT DANS LES RECITS DURASSIENS
DE LA VIE : *Le Ravissement de Lol V. Stein, India Song et Le Navire
Night*

mille juhendaja on Tanel Lepsoo

- 1.1. reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
- 1.2. üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.
2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus, 22.05.2014